



HAL
open science

La métamorphose dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné : de l'être au paraître

Nathalie Michaudet

► **To cite this version:**

Nathalie Michaudet. La métamorphose dans l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné : de l'être au paraître. Littératures. Université d'Avignon, 2023. Français. NNT : 2023AVIG1008 . tel-04265942

HAL Id: tel-04265942

<https://theses.hal.science/tel-04265942v1>

Submitted on 31 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT D'AVIGNON UNIVERSITÉ

École Doctorale ED 537

Doctorat Langues et Littératures françaises

Laboratoire ICTT

Présentée par

Nathalie Michaudet Mineur

LA MÉTAMORPHOSE DANS L'ŒUVRE D'AGRIPPA D'AUBIGNÉ

De l'être au paraître

Soutenue publiquement le 07/06/2023 devant le jury composé de:

Madame Véronique Ferrer, Professeur, Université Paris Nanterre. **Rapporteure**

Monsieur François Rouget, Professeur, Queen's University (Canada). **Rapporteur**

Monsieur Gilbert Schrenck, Professeur Émérite, Université de Strasbourg. **Examineur**

Madame Mathilde Bernard, Maître de conférences, Université Paris Nanterre. **Examinatrice**

Monsieur Jean-Claude Ternaux, Professeur Émérite, Avignon Université. **Directeur de thèse**



Résumé

Étudier la métamorphose dans l'œuvre d'Aubigné peut, *a priori*, suggérer un travail sur la multitude de transformations qu'il fait subir aux acteurs de ses *Tragiques*, ou à l'arsenal mythologique qu'il convoque, en humaniste. Cependant, ce sujet offre l'occasion de dévider un fil rouge qui permet d'aborder une singulière éthique de la métamorphose, éthique simultanément propre au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, et inféodée à l'écrivain, susceptible de nourrir l'exégèse de cette œuvre complexe, disparate, et de son ondoyant auteur, afin de l'approcher, autant que possible, *intus et in cute*.

C'est une approche générique qui structure le développement. Le recueil du *Printemps* a permis d'explorer la métamorphose de l'amoureux et de la femme aimée, et de dégager la sensibilité d'Aubigné, à travers le genre de la *disperata*, qu'il traite avec la fougue et la véhémence stylistique qui lui sont propres. Les deux récits des *Avantures du baron de Fæneste*, et de *La Confession catholique du Sieur de Sancy* mettent en lumière de façon plus explicite les enjeux métaphysiques et théologiques de la métamorphose. Enfin, l'essai politique et militant *Du devoir mutuel du Roy et des subjects* inscrit la métamorphose dans un espace public, celui du contrat qui lie le Prince à ses sujets, contrat que l'auteur considère comme caduc, en raison des vicissitudes inacceptables qu'il a subies.

De façon transversale, la métamorphose, c'est, en outre, la caractéristique d'une œuvre aux contours génériques changeants, qui échappe aux carcans.

Les Tragiques, et, ponctuellement, *Sa vie à ses enfants* éclairent, chacun à leur manière, cette étude, car le change, dans sa dimension purement esthétique, souvent idéologique, est au cœur de toute l'œuvre de cet auteur.

Mots clés: métamorphose- baroque- étrange- change- monstre-vérité- militant-foi-constance- inconstance-

Abstract

Studying metamorphosis in Aubigné's work, could have a priori meant working on the many transformations undergone by the characters of *Tragiques* or by the mythological arsenal that humanist Aubigné conveys... However, this topic rapidly emerged as an opportunity to unwind the guiding thread that allowed to address some singular ethics of metamorphosis, both specific to the century and submitted to the writer, prone to feed the exegesis of this complex and disparate work and of its inconstant author in order to approach him, as far as possible, *intus et in cute*.

A generic approach divides the main body. The « recueil du *Printemps* » allowed to explore the metamorphosis of both the lover and the beloved woman and to reveal Aubigné's sensitiveness, using the *disperata* genre in a peculiar passionate and vehement style. The *Avantures du baron de Fœneste*, and *La Confession catholique du Sieur de Sancy* stories more explicitly bring to light the metaphysical and theological implications of metamorphosis. Finally, the political and militant essay *Du devoir mutuel du Roy et des subjects* puts metamorphosis into a public space, namely the contract between the prince and his subjects, that the author considers null and void since unacceptable alterations have been made to it.

Furthermore, in a cross-cutting way, metamorphosis is the attribute of a work with changing, evolving generic outlines that don't follow restrictive rules.

Les Tragiques, and occasionally *Sa vie à ses enfants* shed light on this study, each in their own way, for change is at the core of the author's entire work in its purely aesthetic and often ideological dimension.

Key words : metamorphosis – baroque – strange – change – monster – truth – militant – faith – constancy – inconstancy

Remerciements

À Monsieur Jean-Claude Ternaux, directeur particulièrement disponible, très impliqué et très bienveillant, profond puits de science dans lequel je suis souvent allée puiser, je dédie cet ouvrage avec l'humilité du néophyte du seizième siècle qui a, grâce à lui, et à sa patience, beaucoup appris, et je l'espère, progressé.

À messieurs Bernard Urbani et Yannick Gouchan, attentifs observateurs de mes comités de suivi, qui ont su m'éclairer, m'accompagner, tout en me donnant confiance dans mes travaux de recherche.

À tous mes professeurs de lettres, qu'ils soient remerciés, et notamment Madame Quenot, qui me fit découvrir Les fulgurants *Tragiques* à l'université de Bourgogne, à Madame Monteil qui me fit rencontrer l'univers « étrange » de l'*Éros baroque* en classe d'hypokhâgne au lycée Carnot de Dijon.

À mon époux, Laurent, Docteur en médecine, oncologue radiothérapeute, qui exerce l'art d'Ambroise Paré et de Vésale avec patience et efficacité au fil de journées de travail interminables et redoutables, à notre couple qui mêle depuis plus de trente ans, de manière « baroque », la médecine et la littérature. Merci de ce qu'il est, et qu'il ait accepté de vivre durant plusieurs années en compagnie d'Agrippa, de Diane, d'Henri, de Catherine, d'Enay, de Fœneste et de Sancy.

À mes trois fils, Louis, Nathan et Virgile qui s'inscrivent déjà dans une éthique albinéenne, constance et fermeté.

À mon père, qui n'eut pas en son temps l'opportunité de faire les études d'Histoire dont il rêvait, à ma mère, que j'ai souvent vue un livre à la main et le sourire aux lèvres, à Béatrice et Odile, toutes deux passionnées de littérature.

À Philippe.

À ma famille de Bourgogne, à mes amis de tous poils ex carabins, littéraires, scientifiques ... etc... et que vive la diversité!

Enfin... À Agrippa, l'amoureux, le général, le fanatique, l'enragé, Le Bouc Du Désert, dont j'ai étudié l'œuvre avec passion...parfois au sens étymologique du terme...

À... la littérature, à tout le plaisir qu'elle procure, et que je m'efforce de transmettre à mes élèves et étudiants.

Merci enfin à Madame Delphine Laceres professeure d'anglais au lycée Jean d'Ormesson pour la traduction du résumé.

Table des matières

Préambule : Aubigné par soi-même	p. 13
Introduction	p. 16
A ~ Aubigné baroque, forcément baroque ?.....	p. 16
B ~ Métamorphose, être et paraître	p.18
C ~ Vers et prose	p. 23
D ~ État présent des études sur le corpus	p. 25
<u>Première partie : Aubigné poète, <i>Le Printemps</i></u>	p. 29
I ~ <i>L'Hécatombe à Diane</i> I.comme espace de métamorphoses de l'auteur et du genre p. 30	
A ~ Mensonge et vérité comme une première métamorphose : un pacte autobiographique très opaque.....	p. 31
B ~ Comment mourir en cent leçons : un manuel édifiant à l'usage de ceux qui veulent en finir. <i>Le magasin des suicides</i> version baroque	p. 35
II ~ Les métamorphoses de la figure du poète.....	p. 41
A ~ Le poète persécuté, l'écorché vif, le soldat et l'amoureux	p. 41
B ~ Poète et pathologie : le corps et l'esprit malades et moribonds	p. 45
C ~ Le jardinier, le laboureur, le poète et la nature	p. 48
D ~ Mignardises, sensualités et poésie légère : un autre Agrippa plus libertin	p.50
E ~ Le poète-magistrat qui instruit un double procès, celui de Diane et le sien	p. 52
F ~ Le poète et sa géographie du malheur, un malheur cosmique	p. 54

III ~ Les métamorphoses du style	p. 57
A ~ La variété des registres et des genres	p. 57
B ~ La présence explicite de la métamorphose dans le lexique et les allégories	p. 60
II ~ Stances	p. 64
A ~ Constance, inconstance, foi jurée et reprise. Encore, et toujours la « mauvaise foy » associée à une écriture de la démesure	p. 66
B ~ La feintise	p. 73
C ~ Les yeux, le regard, un motif exploité dans le cadre d'une esthétique relativement novatrice	p. 76
D ~ Les « intermittences du cœur » du poète	p. 79
E ~ Le monde à l'envers dans les <i>Stances</i> et le cadre ténébreux de ses amours désenchantés	p. 85
a ~ Diane, à l'origine du désastre du monde	p. 85
b ~ L'œuvre de l'amour de Diane : la barbarie, les cris, la folie	p. 88
III ~ Odes : « Qu'est-ce que tout ceci ? »	p. 92
A ~ Une diversité parfois déconcertante, vertigineuse	p. 93
a ~ Odes, définitions et indéfinitions	p. 93
b ~ À l'aventure, une déambulation au gré des chemins erratiques des odes	p. 95
B ~ Les métamorphoses du destinataire, le livre comme métonymie, transformation du poète	p. 116
a ~ Le poète comme destinataire du poète	p. 116
b ~ La femme sous toutes ses formes	p. 119
c ~ Les destinataires allégoriques : Aubigné , le poète du bonheur ... qui l'eût cru ?	p. 124
d ~ Quand les destinataires sont des contemporains d'Aubigné	p. 128

Deuxième partie : Aubigné romancier, *Les aventures du baron de Fæneste* p. 133

En guise de préambule : « La matière toujours cherche forme nouvelle »p. 134

I ~ Agrippa, Enay et Fæneste: sont-ils bons, sont-ils méchants ?..... p. 137

A ~ Les métamorphoses d'Agrippa, l'insaisissable, à la fois Enay et Fænestep. 137

B ~ La présence explicite et facétieuse de l'auteur dans *Les Aventures du baron de Fæneste*p. 141

II ~ *Les Aventures du baron de Fæneste* comme genre littéraire aux contours très improbablesp. 142

A ~ Ce que *s'entendre* veut dire... *Les Aventures* comme l'ouvrage d'un philologue et d'un humanistep. 143

B ~ Aller à l'aventure dans le labyrinthe générique : du théâtre au récit, de la *commedia dell'arte* au roman comiquep. 147

C ~ La farce, la trivialitép. 150

III ~ Les métamorphoses d'un dialogue : du pamphlet huguenot au dialogue philosophico-théologiquep. 155

A ~ Le Libelle, le pamphletp. 156

B ~ Le dialogue théologique et philosophique : de la sobre campagne d'Enay à la comédie sociale qui caractérise la Cour de Fæneste. Une réflexion désabusée sur le règne des apparencesp. 158

Troisième partie : Aubigné controversiste , *La confession catholique du sieur de Sancy*.....p. 168

I ~ La métamorphose comme une éthique contemporaine, quand changer c'est se condamner à l'opprobre : *La confession catholique du sieur de Sancy et déclaration des causes, tant d'Etat que de religion, qui l'ont meu à se remettre au giron de l'Église romaine*p. 169

A ~ Le contexte historique et historico-génériquep. 171

B ~ Définitionsp. 172

C ~ La politisation du débat et les enjeuxp. 173

D ~ Les masques auctoriaux et éditoriaux des pamphletsp. 175

II ~ Les travestissements génériques de *La Confession catholique du Sieur de Sancy* et ceux des narrateurs p. 176

A ~ Une confession ?.....	p. 176
B ~ Les narrateurs. Le cœur et les lèvres	p. 178
a ~ Le cœur.....	p. 178
b ~ Le Sieur de Sancy, un artiste de la conversion	p. 179
III ~ La rhétorique, le lexique de la métamorphose. Un style et un lexique travestis	p. 184
A ~ Une réflexion sur le lexique	p. 184
B ~ Antithèses, paradoxes et chiasmes. Quand l'envers est l'endroit	p. 185
C ~ Énumérations et logorrhée au service de la métamorphose : quand le discours bat la campagne	p. 187
D ~ Sophismes. La rhétorique du mensonge selon Socrate	p. 190
E ~ Antiphrases	p. 192
F ~ La métaphore de la pêche : <i>Des diverses manières de pescher les hommes</i> (I, 9)	p. 194
G ~ Une novlangue	p. 196
H ~ Au sommet de cette rhétorique : la boue, l'ordure	p. 197
IV ~ Un espace politique et religieux marqué par la feintise et le change	p. 199
A ~ La Cour, les grands et le <i>theatrum mundi</i>	p. 199
B ~ Le rôle des femmes dans la corruption de l'intégrité : Gabrielle, Thaïs, Marie l'Égyptienne et les autres	p. 202
C ~ Les travestissements vestimentaires	p. 204
D ~ La vraie et la fausse foi : de l'une à l'autre ... et inversement	p. 204
a ~ Le pape et le haut-clergé face à la « bonne foi » huguenote	p. 205
b ~ Les saints, médiateurs complaisants des fautes des hommes ; comment l'argent change le péché en peccadille, et comment les apparences de la foi priment sur la foi ...	p. 206
c ~ Le thème du purgatoire associé à l'espace incertain des conversions : quand le compromis se transforme en compromission	p. 209
d ~ Les miracles et la démonologie : les reliques et les martyrs	p. 211

V ~ L'horreur, les massacres et les tortures associés à la foi, et le cas particulier de la Saint-Barthélemy comme symptôme aigu d'un monde malade et dénaturé	p. 213
VI ~ Le <i>Dialogue de Mathurine et du jeune Du Perron</i> : Mathurine, la folle qui dit la vérité	p. 216
<u>Quatrième partie : Aubigné trattatiste, <i>Du devoire mutuel du roy et des subjects</i></u>	p. 220
I ~ Un traité qui rappelle le « droict », le caractère contractuel du lien entre le Prince et les sujets	p. 221
II ~ Le <i>mundus inversus</i> encore et toujours	p. 224
III ~ Le mensonge et la dissimulation, le change, l'étrange et le dégenere	p. 226
IV ~ Les artisans du désordre et du change : le magistrat, le tyran, le pape	p. 229
V ~ La violence et la barbarie de ceux qui violent la loi, et la violence du discours qui se fait réquisitoire	p. 232
VI ~ Les esprits libres- forts ? - et les heureux martyrs	p. 235
Conclusion	p. 238
Bibliographie	p. 252
Index nominum	p. 273

Équipe d'encadrement

Monsieur Jean-Claude Ternaux

professeur émérite de littérature Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

Monsieur Bernard Urbani

professeur émérite de littérature Université d'Avignon de des Pays de Vaucluse

Monsieur Yannick Gouchan

professeur de littérature Université d'Aix-en-Provence



LA MÉTAMORPHOSE
DANS L'ŒUVRE
D'AGRIPPA D'AUBIGNÉ
De l'être au paraître

NATHALIE MICHAUDET-MINEUR

TRAVAIL DE THÈSE
SOUS LA DIRECTION DE
M. JEAN-CLAUDE TERNAUX, PROFESSEUR ÉMÉRITE
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

Qui prendra après nous la peine de lire les rares histoires de notre siècle, opprimées, éteintes et étouffées par celles des charlatans gagés ?¹

[...] l'homme baroque est, on le sait, un être sans racine, pris de vertige devant les spectacles changeants que lui offre un monde en voie de métamorphose, instable, dépourvu d'assiette. Sans ancrage, comme sans assurance, il s'échappe, tel Montaigne, constamment à lui-même : il vacille, et tout autour de lui, vacille.²

¹ *Les Tragiques*, « Aux lecteurs » I, v. 97

² Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque*, Paris, Nizet, 1986, p. 12.

Préambule : Aubigné par soi-même.³

« Théodore Agrippa d'Aubigné, fils de Jean d'Aubigné, Seigneur de Brie en Xaintonge et de Damoiselle Catherine de l'Estang, nasquit en l'hostel Saint-Maury près de Pons, l'an 1551, le 8^e de Febvrier, sa mere morte en accouchant, et avec telle extremité, que les medecins proposerent le choix de mort pour la mere, ou pour l'enfant. Il fut nommé Agrippa (comme *aegre partus*) et puis nourri en enfance hors la maison du père, pource qu'Anne de Limu, sa belle mere, portoit impatiemment et la despense, et la trop exquise nourriture que le père y employoit. [...]

A huit ans et demi, le père mena son fils à Paris, et en le passant par Amboise un jour de foire, il veit les testes de ses compagnons d'Amboise encore recognoissables sur un bout de potence, et fut tellement esmeu, qu'entre sept ou huit mille personnes il s'escria, Ils ont descapité la France, les bourreaux. Puis le fils ayant picqué près du père pour avoir veu à son visage une esmotion non accoustumee, il luy mit la main sur la teste en disant : Mon enfant, il ne faut pas que ta teste soit espargnee après la mienne, pour venger ces chefs plains d'honneur ; si tu t'y esparnes, tu auras ma malediction. Encore que cette troupe fust de vingt chevaux, elle eut peine à se desmesler du peuple, qui s'esmeut à tels propos. »⁴

On sait à quel point le récit autobiographique d'Aubigné lui-même constitue une métamorphose, une sorte de roman de sa vie...⁵, comme l'a fait remarquer notamment Gilbert

³« Sa Vie tout entière est désormais un passé composé. » Gilbert Schrenck, « Agrippa d'Aubigné. *Sa Vie à ses enfants*. Approches et mise en perspective », *Bulletin de l'Association d'Étude sur l'Humanisme, la Réforme et la Renaissance*, n°10, 1979. p. 3.

⁴ *Sa Vie à ses enfants*, Œuvres, éd. Gilbert Schrenck, Paris, Nizet, 1986, p. 49-50 et 52.

⁵ « Il faut reconnaître cependant une nouvelle fois que l'aveu de ces tranches de vie n'est pas innocent. Tout y concourt à l'édification du mythe personnel et la statue n'est haussée sur son piédestal qu'au prix de l'amplification de certaines séquences narratives. Ainsi ce ne sont pas 30 000 personnes qui meurent de la peste dont d'Aubigné est atteint en 1562 à Orléans, mais 10 000 ; ce ne sont pas 200 000 écus d'or qu'on lui propose pour la libération du vieux Cardinal de Bourbon détenu à Maillezais (1589), mais 15 000 ; le je te maudis » (40). Bel exemple de d'Aubigné palimpseste ! On pourrait pousser plus loin encore et montrer que le mémorialiste n'hésite pas à user de la calomnie. Les maîtresses royales, et elles furent nombreuses, les apostats, le Béarnais en personne, deviennent les cibles préférées du pamphlétaire ; et certaines pages de *Sa vie* sont des reprises fidèles de chapitres de *La Confession du Sieur de Sancy*, surtout celles qui couvrent l'abjuration royale. Jusqu'au soir de son existence, d'Aubigné sera resté combatif. » Gilbert Schrenck, art. cit., p. 3-11

Schrenck en évoquant le « désir historicisant », en citant Philippe Lejeune⁶. Aubigné a d'ailleurs souvent suscité le désir de restituer pour la postérité une vie aussi fantasmée que réelle, en témoigne cette remarque de George Sand : « J'ai dit cent fois : mais pourquoi donc si peu de gloire chez nous à d'Aubigné, une des plus grandes figures de l'histoire ? Il m'a pris souvent envie d'en faire le personnage d'un roman historique, mais il est si beau, tel qu'il est, que le roman le gêterait »⁷.

On peut également s'étonner de cette distanciation entre le locuteur de cette autobiographie et son objet, soi-même. Cela donne le ton de toute une œuvre dont il ne faut jamais oublier qu'elle est une œuvre militante, et donc encomiastique, à la gloire du Sieur d'Aubigné. C'est ce qu'avait également mis en valeur l'ouvrage collectif *Entre Clio et Melpomène*⁸, qui mettait en évidence une écriture travestie difficilement étiquetable.

Ce préambule a pour visée, outre de rappeler cet épisode fondateur, très connu, de la vie de notre auteur, de montrer à quel point celui-ci a produit une œuvre polymorphe, qui emprunte souvent simultanément à toute sorte de genres, et qui justifie en ce sens à elle seule d'associer Aubigné au concept de la métamorphose. Il entretient avec ce concept, nous le verrons, des relations passionnelles, toujours complexes, et elle constitue à bien des égards le fil conducteur non seulement de son oeuvre, mais de sa vie elle-même liée étroitement à une époque de troubles, et de change, la Renaissance. À ce propos, on peut citer Gilbert Schrenck écrivant à propos de Pierre de L'Estoile, dans *le Journal du règne de Henri IV* : « La conception du monde et de l'univers à la Renaissance était profondément marquée par l'idée de mutation et de transformation. Tout un chacun, peu ou prou, s'intéressait aux monstres, aux signes et autres prodiges. »⁹ D'ailleurs la métamorphose, selon A. Kibedi Varga, « s'applique à tout changement, puisque tout mouvement est déformant, tout mouvement comporte une part d'imprévu qui introduit, déjà, à l'Autre. »¹⁰ La métamorphose est donc déformation, elle est

⁶ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, A. Colin, « U 2 », 1975, « Le Pacte autobiographique », p. 85.

⁷ Gilbert Schrenck, art. cit., p.6.

⁸ *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Olivier Pot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2010.

⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, éd. G. Schrenck, T. I. : 1589-1591, Genève, Droz, « Textes littéraires français », 2011, p. 10.

¹⁰ Aron Kibedi Varga, « « L'univers en métamorphoses », *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise. Actes du Colloque international de Valenciennes*, 1979, Tübingen-Paris, Gunter Narr-Jean-Michel Place, p. 3.

d'une certaine manière perçue comme pathologique, inquiétante. Elle constitue une déviance, une « mise en parenthèse des lois de nature ».¹¹

Aubigné, à sa manière est un monstre, nous le constaterons. Monstre au sens étymologique, où, on le voit, il se montre volontiers, se donne en spectacle, dans une bonne partie de son œuvre ; il se met en scène avec ostentation, coquetterie et recherche, avec une visée évidemment militante, et avec cette particularité que son militantisme intervient *a posteriori*. Étrange règlement de compte qui intervient la plupart du temps longtemps après les faits évoqués, et qui cherche à donner une image illusoire de contemporanéité, ou : comment transformer le passé en présent, avec un discours faussement performatif ? Comment donner une image définitivement déformée d'une époque où la subjectivité interdit toute certitude sur les faits et sur les personnages évoqués ?

Néanmoins, nous avons également affaire à une œuvre monstrueuse, car composite, même si nous verrons qu'elle trouve précisément sa cohérence dans ses travestissements et dans les traitements successifs qu'elle fait subir au concept de la métamorphose et du change, qu'elle décline à de nombreux niveaux.

Se métamorphoser, c'est donc perdre sa forme première. Or la forme se définit comme l'état ou l'apparence qui rendent une chose identifiable. Changer de forme, ou d'état, relève d'un changement identitaire, et nous verrons que cela explique souvent la haine de la métamorphose chez Aubigné. Ainsi la transsubstantiation, illustration exemplaire de cette haine, dans le rite de la messe, est-elle raillée et dénoncée comme un mensonge, au même titre que tous les miracles.

¹¹ *Ibid.*

INTRODUCTION

A ~ AUBIGNÉ BAROQUE, FORCÉMENT BAROQUE ?

On peut appliquer à l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné les deux images retenues par Jean Rousset pour donner un titre à son ouvrage fondateur, *Circé et le paon*¹². En *Circé* se reconnaît Diane Salviati, son amour de jeunesse, qui ne cessera de le hanter tard dans sa vie, femme qui métamorphose le guerrier en amant plus ou moins pétrarquiste¹³. Dans le paon se voit Aubigné lui-même. S'il ne ressemble pas exactement au personnage négatif caricaturé dans les *Avantures du baron de Fæneste*¹⁴, il est aussi courtisan, à la cour des Valois (1573-1576), et il tient également de l'oiseau de Junon en ce qu'il a un « pennache » remarquable, dont la caractéristique essentielle est la variété. En effet, son œuvre change de couleur au fil du temps. Il passe ainsi de la poésie lyrique, épique, satirique, religieuse à la prose, romanesque, pamphlétaire, historique, théologique, épistolaire. Aussi est-il d'usage de qualifier ce polygraphe bigarré de baroque.

On sait que ce concept de baroque a fait l'objet de débats. Il convient donc d'y revenir, rapidement, en s'appuyant sur les éléments solidement étayés. Quelles que soient les dates retenues par les différents critiques¹⁵ pour délimiter l'« âge baroque », Aubigné y trouve sa place, que ce soit dans le « pré-baroque » ou « le plein baroque »¹⁶: le *Fæneste* est publié de 1617 à 1630, *L'Histoire universelle*, rédigée de 1595 à 1612, à partir de 1618 (condamnée au feu en 1620), *Du devoir mutuel des roys et des subjects*, rédigé entre 1616 et 1620, en 1621, les *Petites Œuvres meslées* en 1629 (intitulées alors *Second Recueil de Petites Œuvres*), *Les Tragiques* en 1630. Il en va de même pour les œuvres inédites : *Le Printemps*, qui n'est qu'en partie

¹² Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954.

¹³ « L'amour me fait faire le poète », cité par Véronique Ferrer dans l'introduction à son édition du *Printemps*, Genève, Droz, 2020, p. XV.

¹⁴ Agrippa d'Aubigné, *Les Avantures du baron de Fæneste*, édition de Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2022, I, 13, *De la cour*, p. 161-162.

¹⁵ Par exemple, 1570-1620 pour Marie-Luce Demonet-Launay, *XVI^e siècle, 1460-1610*, Paris, Bordas, « Histoire de la littérature française », 1988, p. 78 ; 1580-1665 pour Jean Rousset, *op. cit.*, p. 233.

¹⁶ Respectivement 1580-1625 et 1625-1665 selon Jean Rousset.

une œuvre de jeunesse, est rédigé de 1571 à 1620¹⁷, *La Confession catholique du sieur de Sancy* de 1597 à 1617¹⁸. Il est d'usage d'associer le baroque aux périodes de troubles. De fait, Aubigné est l'écrivain des guerres de religion qui ont entraîné « la mort d'un million d'hommes, la ruine de plusieurs villes et pais entiers »¹⁹. Si une grande partie de son œuvre est écrite alors qu'Henri IV a pacifié la France, le « ferme » Aubigné continue à se battre, de façon énergique, en utilisant sa plume. Il est bien « l'abrégé de son siècle », comme l'écrivait Sainte-Beuve²⁰. Baroque, Aubigné l'est donc parce que ses écrits sont associés à la tragédie des guerres civiles dont les combats se font au nom de Dieu. L'arrière-plan métaphysique donne des profondeurs à l'apparence, pour reprendre les termes de Claude-Gilbert Dubois²¹. C'est la « métaphysique noire », selon Jean Rousset. Si la vérité - la sienne - est l'élément stable qui guide l'écrivain, poète, polémiste ou mémorialiste, tout est mouvant autour de lui, dans la société mais aussi en amour, et il convient de frapper les esprits par un style expressif qui relève du spectaculaire. Pour persuader, il faut faire mettre l'accent sur le mouvement, faire voir, dans différents registres et genres, les défaites succéder aux succès, les trahisons à la foi jurée, la bassesse au sublime dans un monde tourmenté dont on déplore la marche à l'envers, et donc infernale. L'inconstance donne un vertige qui entraîne le malaise ou la dérision. On force alors le trait, par l'amplification, l'hyperbole et autres figures rhétoriques, on étonne par la mise en avant du monstrueux, qui provoque la répulsion d'« une ame plaine d'angoisse »²² ou le rire jaune. Aubigné combattant serait-il baroque ? Aubigné courtisan maniériste ? En effet, on a pu définir le maniérisme comme un baroque moins profond, plus décoratif qui joue avec une illusion de surface et la mignardise l'emporte sur l'angoisse édulcorée en tourment²³. La sincérité de l'auteur a beaucoup préoccupé la critique, d'autant plus que son œuvre fait partie de celles qui ont *fait* l'Histoire de France, à tort ou à raison. Son œuvre constitue souvent un miroir, à la manière des miroirs convexes des peintres flamands, dits miroirs de sorcières, et propose une vision très distordue de son époque.

¹⁷ Pour le détail, voir Véronique Ferrer, *Le Printemps*, édition critique, Genève, Droz, 2020, p. XXXVI-XXXIX.

¹⁸ Les allusions au *Fæneste* imposent ce *terminus ad quem*.

¹⁹ *Histoire universelle*, édition d'André Thierry, Genève, Droz, « TLF », 1981, t. I, p. 10.

²⁰ Cité par Gilbert Schrenck, *Agrippa d'Aubigné*, Rome-Paris, Memini, « BEF », 2001, p. 18.

²¹ Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, « Université », 1973.

²² *Le Printemps*, Préface, v. 46.

²³ *Ibid.*, v. 1-4 : « Prens ton vol, mon petit livre,/ Mon filz qui fera revivre/ En tes vers, en tes jeux,/ En tes amours, tes feintises,/ Tes tourments, tes mignardises, ».

Le caractère baroque²⁴ est donc certes éminemment présent dans les discours et le style, mais Aubigné et son œuvre se situent souvent hors les murs de cette esthétique datée et partagée par les poètes contemporains. Ainsi pourrait-on étiqueter comme baroque la personnalité même d'un auteur difficile à immobiliser, et à mobiliser. Nous aimerions cependant lui rendre aussi toute son originalité, si souvent soulignée par la critique²⁵, celle d'un auteur aussi fantasque et ondoyant que ses héros, et qui se plaît d'ailleurs à fabriquer le roman de sa vie, mêlant fiction et vérité.

B ~ MÉTAMORPHOSE, ÊTRE ET PARAÎTRE

Dans les deux cas, la métamorphose joue un rôle important, qu'elle soit ontologique ou de surface.

Le terme de métamorphose n'a quitté l'univers antique qu'après la mort d'Aubigné, en 1668, selon le dictionnaire d'Alain Rey²⁶, et il prend alors le sens de « changement dans la fortune, le caractère de quelqu'un. » On est donc encore, à l'époque d'Aubigné, dans cette idée que le « change » constitue une anomalie, une bizarrerie, un événement surnaturel comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide. Comme l'écrit Cristina Noacco, elle « désigne le passage, durable ou transitoire, d'une forme à une autre, d'un corps à un autre, soit qu'il représente un changement de l'apparence extérieure, soit qu'il rende visible, par l'illusion diabolique ou le miracle, les caractères de l'essence propre au corps. »²⁷ C'est bien sous cet angle qu'il faut envisager la métamorphose dans l'œuvre d'Agrippa.

On lit encore dans Littré²⁸ cette définition éclairante : « Changement de forme, de structure, de nature d'un être vivant ou d'une chose qu'on ne peut plus reconnaître en fin de processus. *La métamorphose d'une larve en papillon.* » Ici le sens est donc connoté de manière plutôt positive, mais pour Aubigné, devenir si différent de soi-même que l'on perd son identité, c'est une infâmie caractérisée. Il y a dans ce mot l'idée d'une nécessité qui est en accord avec le

²⁴ Rappelons le titre de l'article d'Enea Balmas, « D'Aubigné, poeta barocco », *Le Lingue straniera*, IX, 1960, p. 22-32.

²⁵ Par exemple, Véronique Ferrer parle de « la beauté étrange de cette poésie singulière », *L'Amoureuse rage, Agrippa d'Aubigné, poète profane*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2022, p. 19.

²⁶ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Le Robert, 2016, p. 2192.

²⁷ Cristina Noacco, *la Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PU, 2008, p. 13.

²⁸ *Le Nouveau petit Littré*, Paris, Garnier, Le livre de poche, 2009, p. 1260.

contexte dans lequel les conversions s'opèrent à l'époque d'Agrippa : par nécessité politique. De même, nous verrons qu'en amour la métamorphose est liée à la souffrance et à l'altération de l'identité. Ces altérations infligées par Diane sont remarquables, spectaculaires. Le changement est proche du merveilleux, ou du fantastique. L'amour pour l'impitoyable Diane va déclencher des changements d'états successifs et souvent désastreux pour le poète.

Il y a en effet dans l'œuvre albinéenne tout entière de la fascination, mais surtout, la plupart du temps, un authentique dégoût à l'égard de ce « change ». La métamorphose peut souvent être considérée chez lui comme synonyme de monstruosité. C'est celle des Valois dans *Les Tragiques*, créatures informes, impossibles à caractériser, comme le « douteux animal » Henri III²⁹, ou la « mere douteuse »³⁰ Catherine de Médicis. C'est un monde où l'on croit voir un « Roy » mais « [e]n la place d'un Roy » on trouve « une putain fardee »³¹. Il y a, d'une part, les apparences, le « lustre de vertu »³², qui fait « paroître agreable », et d'autre part la vérité, obsession albinéenne, que l'on ne saurait à ce titre réduire à une convention poétique. Elle fait écho en religion à la conversion et, à ce titre, pour Aubigné elle suggère fortement la déloyauté et l'inconstance. C'est ce qu'incarne Henri IV, qui abjure le protestantisme le 25 juillet 1593, à Saint-Denis, c'est ce qu'incarnera son fils Constant, qui se convertira en 1618³³.

Si l'on quitte la biographie pour la fiction, la métamorphose est aussi associée à ce que représente Fæneste dans les *Avantures du baron de Fæneste*, le *parestre*, en perpétuelle mutation, en opposition à l'*estre* et au profond et constant Enay : « Nous sommes malades du *parestre* aussi bien aux affaires generales qu'aux particulieres. »³⁴ Fæneste, encombré de ses pennaches, de ses fraises, de ses bottes et de sa perruque, ne ressemblera plus à Faeneste, alors qu'Enay dans sa robe de bure demeurera Enay. En amour, dans l'*Hécatombe à Diane* la notion de métamorphose est associée à la déesse qui constitue un espace privilégié de métamorphose à elle-seule, et entraîne le poète à sa suite dans le délire d'un monde tout entier bouleversé en

²⁹ Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. J. R. Fanlo, Paris, Champion, 1995, II, *Princes*, v. 777.

³⁰ *Ibid.*, v. 761.

³¹ *Ibid.*, v. 784.

³² *Ibid.*, v. 756.

³³ Voir Marie-Catherine Vignal-Souleyreau, « Immédiateté ou pérennité de l'écrit : *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et l'œuvre de Richelieu au début du XVII^e siècle », *Albineana*, 2018, n° 30, p. 63 : « Après les troubles de la seconde moitié du XVI^e siècle, Agrippa d'Aubigné assiste, impuissant à l'abjuration du Roi, qu'il a choisi de servir, puis d'une partie importante de son entourage familial ou amical : son propre fils, Constant, le premier, mais aussi la famille Baudéan de Parabère, ou la famille de Brassac. »

³⁴ Agrippa d'Aubigné, *Les Avantures du baron de Faeneste*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2020, I, 8, p.148.

permanence, chamboulé et impossible à stabiliser, un monde de « sables mouvants »³⁵, de dérèglements continuels.

Par conséquent, la métamorphose se décline, chez Agrippa d'Aubigné, dans tous les domaines. Ainsi dans *Du Devoir mutuel des Roys et des Subjects*, la perfidie du prince qui rompt le contrat qui le lie à son peuple relève d'une autre forme de métamorphose, mais elle est un autre visage de l'infamie. Elle exprime un malaise existentiel qui est certes lié au « baroque », et est, à cet égard, très conventionnelle, mais il y a par ailleurs une impression de sincérité, revendiquée par le poète, dans cette peur du change, et ce rêve d'authenticité et de fermeté.

La conversion et la métamorphose se trouveront logiquement irrémédiablement associées dans notre travail, puisqu'elles se confondent dans la même infamie, bien souvent, pour Aubigné.

Concernant cette caractéristique dégradante de la métamorphose, on peut également se référer à la vision platonicienne. « Pour Platon, précisément, la métamorphose est un châtiment, et non plus un symbole comme pour les Égyptiens. Les âmes des méchants, payant la peine de leur façon de vivre antérieure, viennent s'enchaîner dans un corps, dans des mœurs dont les caractères sont analogues à celles qu'ils ont précédemment pratiquées. »³⁶ Pierre Brunel fait alors référence à la métamorphose de Lucius en âne dans l'œuvre d'Apulée³⁷. Et Aubigné aurait pu reprendre à son compte cette théorie et la transférer à la question des apostats : « En transgressant un interdit, la métamorphose constitue une faute qui appelle un châtiment ; mais elle constitue aussi ce châtiment lui-même. »³⁸ Mérimée écrira dans sa préface aux *Avantures du baron de Fœneste*, que pour Aubigné, « un converti est un authentique monstre ». À ce titre, il réinvestit clairement la dimension d'une métamorphose qui démonétise l'individu en lui faisant perdre son intégrité, autrement dit son identité. Il est par conséquent condamné à l'opprobre.

Comme *La Divine comédie* de Dante, les œuvres du corpus albinéen retenu illustrent les différents sens du mot métamorphose³⁹.

³⁵ Agrippa d'Aubigné, *Le Printemps, L'Hécatombe à Diane*, éd. Bernard Gagnebin, Genève, DROZ, « TLF », 1948. Sonnets III, v. 9 ; LV, v. 5 ; LXI, v. 7 (au singulier) ; LXV, v. 14 (« scyrthes mouvants »). Voir aussi l'ode XIX (« Comment pourrais je sur le sable / Faire un assuré fondement », vv .3-4).

³⁶ Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, « Un mythe de la dégradation », Paris, Corti, « Les Massicotés », 2004, p. 151-152.

³⁷ Apulée, *Métamorphoses*, VII.

³⁸ Pierre Brunel, *op. cit.*, p. 152.

³⁹ Est reprise ici l'analyse de Giovanni Lombardo, « La métamorphose dans la *Divine comédie* de Dante », Jackie Pigeaud (dir.), *Actes des XIII^e entretiens de la Garenne Lemot (12-14 octobre 2006)*, Rennes, PU, 2010, p. 27.

Elle correspond à une *metanoia* : dans *Les Tragiques*, où, désormais, le poète « ne chante que de Dieu » (V, v. 1425), *Le Printemps*, œuvre profane frappée du sceau du péché, est reniée. C'est le sens que le mot prend dans la langue française à partir de 1668, selon Alain Rey⁴⁰ : « changement dans la fortune, le caractère de quelqu'un. » La métamorphose, c'est aussi la *métaphrasis*, la « ré-écriture et [...] transposition stylistique de passages des auteurs anciens et prestigieux »⁴¹. C'est encore le changement de style, qui passe de l'élevé au bas selon les genres qu'adopte Aubigné. C'est enfin le sens ovidien, « le passage, durable ou transitoire, d'une forme à une autre, d'un corps à un autre, soit qu'il représente un changement de l'apparence extérieure, soit qu'il rende visible, par l'illusion diabolique ou le miracle, les caractères de l'essence propre au corps. »⁴² Pour Aubigné, devenir si différent de soi-même que l'on perd son identité, c'est une corruption. D'ailleurs, on lit encore à propos du verbe métamorphoser, qu'il signifie « subir une métamorphose »⁴³. Il y a dans ce verbe l'idée d'une nécessité qui est en accord avec le contexte dans lequel les conversions s'opèrent à l'époque d'Agrippa : par nécessité politique. De même, nous verrons qu'en amour la métamorphose est liée à la souffrance et à l'altération de l'identité. Ces altérations infligées par Diane sont remarquables, spectaculaires. Le changement est proche, nous le verrons, du merveilleux, ou du fantastique.

Par conséquent, la métamorphose se décline, chez Aubigné, dans divers domaines. Elle exprime un malaise existentiel qui est certes lié au « baroque », et à ce titre, donc, très conventionnel, mais il y a par ailleurs une impression de sincérité, revendiquée par le poète, dans cette peur du change, et ce rêve d'authenticité et de fermeté. Ce double mouvement, de la réalité et de l'authenticité vers la posture et le mensonge du militant et du paon Aubigné, caractérise toute son œuvre.

Métamorphoses des genres, auteur fait de bric et de broc, qui mêle de manière presque « romantique » tous les registres, l'œuvre d'Aubigné ne cesse d'évoquer le monstre. En effet, comme le rappelle Didier Souiller « Nous sommes tous aristotéliens »⁴⁴. Le besoin de classer

⁴⁰ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Le Robert, 2016, p. 2192.

⁴¹ Giovanni Lombardo, art. cit., *ibid.*

⁴² Cristina Noacco, *la Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PU, 2008, p. 13.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Didier Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de Littérature Comparée*, vol. n° 308, n° 4, 2003, p. 437.

les formes, l'idée que le mélange des registres et des genres est « aberrant[e] », transgressive⁴⁵, est associée au caractère dénaturé. On songe à *L'Art poétique* d'Horace, cité par le même auteur, dans lequel il compare le mélange des genres à « des rêves de malade »⁴⁶.

Pourtant, c'est bien ce qui caractérise un écrivain qui, non seulement a produit une œuvre multiforme, à la fois lyrique, pamphlétaire, autobiographique et fictive, historique et militante, mais encore le caractère « bizarre »⁴⁷ de ces œuvres se lit aussi dans la multiplicité des registres à l'intérieur, parfois d'un seul et même ouvrage. On verra d'ailleurs que les termes d'« étrange », de « bizarre », que la notion de monstre sont omniprésents dans son œuvre, et que ces termes sont systématiquement associés à l'esthétique baroque. Ne croirait-on pas, ainsi, lire une définition du *Fæneste* ou du *Sancy* dans cet extrait de l'article de Didier Souiller qui évoque le « roman rhapsodique »⁴⁸, « [...] chansons poésie, lettres, récits à la première personne, narration picaresque et aventures romanesques, épisode allégorique [...] »⁴⁹.

Et cependant Éliane Kotler a montré la cohérence de cette œuvre en évoquant la « dialogisation interne »⁵⁰. Toute la cohérence provient finalement du fait que, comme elle le rappelle en introduction : « [l']œuvre d'Agrippa d'Aubigné est une œuvre militante. De son œuvre poétique majeure, *Les Tragiques*, à la *Confession catholique du Sieur de Sancy*, Agrippa d'Aubigné change de registre mais vise les mêmes cibles [...]. Il s'agit toujours pour lui de représenter un monde profondément perverti parce que tout y est inversé ; chaque chose convertie en son contraire : le faux a pris la place du vrai, le mal celle du bien [...] si bien qu'au-delà des particularités génériques, un dialogue s'établit entre les différents écrits. »⁵¹

C'est justement ce qui interpelle, cette apparente incongruité de l'œuvre de celui qui dissimule finalement une grande cohérence avec un message, métaphysique, unique, sincère et profond, message et valeurs qu'il partage avec les réformés de l'époque : l'éloge de la constance et la haine de la métamorphose, même s'il peut exister, exceptionnellement, un « heureux

⁴⁵*Ibid.*

⁴⁶*Ibid.*, p. 438.

⁴⁷*Ibid.*, p. 439.

⁴⁸*Ibid.*, p. 440.

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰ Éliane Kotler, « Des *Tragiques* à la *Confession du Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné, intertexte biblique et dialogisation interne », XI^e Congrès international de linguistique française : *Le discours politique et les discours politiques*, J. Fidel Corcuera, Antonio Gaspar, Monica Djian, Javier Vicente, Chesus Bernal, novembre 2015, Saragosse.

⁵¹ *Ibid.* p. 1.

changement »⁵². C'est le rêve d'une intégrité universelle autour de l'idéologie de Calvin. Dès lors, l'œuvre d'Aubigné est évidemment, aussi, et d'abord, celle d'un fanatique, ou plutôt d'un homme qui constitue presque une allégorie de la période des troubles, l'« abrégé de son siècle », selon le mot de Sainte-Beuve⁵³. Pour Ludovic Vitet, qui en fait un personnage (secondaire) de ses *Scènes historiques*, il est « le type des huguenots mécontents »⁵⁴. Il suffit de parcourir le *Journal* de Pierre de L'Estoile, l'ex-condisciple du poète, pour réaliser l'in vraisemblable chaos et la violence à la fois spectaculaire et ordinaire qui caractérisent cette époque, où la France est un « microcosme chaotique », et où toute l'Europe est terrorisée par les « discours paniquants des astrologues, prédicateurs mendiants ou prêcheurs austères en chaire. »⁵⁵ Dans l'introduction de son anthologie, *Éros Baroque*, Gisèle Mathieu-Castellani met en évidence le lien entre la métamorphose et la poésie amoureuse d'Aubigné, et de ses contemporains : « [...] l'homme baroque est, on le sait, un être sans racine, pris de vertige devant les spectacles changeants que lui offre un monde en voie de métamorphose, instable, dépourvu d'assiette. Sans ancrage, comme sans assurance, il s'échappe, tel Montaigne, constamment à lui-même : il vacille, et tout autour de lui, vacille... »⁵⁶.

Nous nous proposons d'étudier sous cet angle quatre ouvrages d'Agrippa d'Aubigné : *Les Aventures du baron de Fæneste*, *Le Printemps (L'Hécatombe à Diane, les Stances les Odes)*, *La Confession catholique du Sieur de Sancy*, et *Du Devoir mutuel des Roys et des subjects*.

C ~ VERS ET PROSE

Ce corpus varié, qui allie les vers à la prose, permet de saisir au mieux ce refus du *change* dans un monde désormais caractérisé par le mouvement qui provoque la ruine. L'ordre chronologique retenu montre que, s'il change de moyens d'expression, Aubigné, en « ferme » qu'il est, ne renonce jamais à la dénonciation du *change*. Cette fermeté se renforce au cours des

⁵² *Du Devoir mutuel des Roys et des subjects*, in *Œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, édition établie par Henri Weber et annotée par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 489.

⁵³ Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, A. Sautélet et A. Mesnier, 1828.

⁵⁴ Ludovic Vitet, *La Mort de Henri III, août 1589. Scènes historiques faisant suite aux Barricades et aux États de Blois*, Paris, H. Fournier jeune, 1829, p. CXI.

⁵⁵ Gilbert Schrenck, Pierre de l'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, tome I (1589-1591), Genève, Droz, 2011, p. 17.

⁵⁶ Gisèle Mathieu Castellani, *Éros baroque*, Paris, Nizet, 1986, p. 12.

années, elle s'exerce d'abord contre la métamorphose qui affecte sa vie personnelle : l'amant (rarement) heureux devient un amant délaissé. Il s'agit ensuite de son engagement politique et religieux : le protestant voit un certain nombre de ses coreligionnaires se métamorphoser en monstres catholiques dont il convient de se moquer. Cet itinéraire aboutit à une réflexion théorique.

Il convient donc de commencer par l'étude du recueil en vers, *Le Printemps*, œuvre de jeunesse (en partie seulement), *canzoniere* rédigé, avec une interruption de trois ans (1576-1579), de 1571 à 1582, à Talcy, puis à la Cour et dans les salons. Il se fait l'écho, entre autres, de la rupture avec Diane Salviati.

Les autres œuvres sont en prose, il s'agit d'une satire prenant la forme d'une parodie de confession, d'une fiction narrative facétieuse et d'un traité.

La Confession catholique du sieur de Sancy est composée de 1597 à 1616. En 1597, Aubigné est plus « ferme » que jamais. Sur le plan personnel, il reste fidèle au souvenir de sa chère Suzanne, décédée en 1595 : il lui « [g]arde foy et loyauté et chasteté »⁵⁷. Sur le plan politico-religieux, il considère l'Édit de Nantes comme une « ruineuse servitude »⁵⁸ et déplore les changements de camp qui se multiplient : le poète Jean de Sponde (1593), le pasteur Pierre Victor Palma-Cayet (1595), Nicolas de Harlay de Sancy, bien sûr, (1597), le juriste et diplomate Philippe Canaye (1601). Désabusé, Aubigné s'est retiré à Maillezais.

Les Aventures du baron de Fæneste, dont les deux premiers livres paraissent en 1617, le troisième en 1619 et le quatrième en 1630, sont d'abord à comprendre dans le cadre de la conférence de Loudun (1616), « foire aux infidélités », théâtre de nombreuses trahisons, dont celle de Condé, repassé au catholicisme. C'est ensuite le temps de l'abjuration du fils mal nommé, Constant, qui attaque Maillezais, des trahisons de son gendre, Villette⁵⁹ et du changement de la guerre en opération militaire de 1616 à 1621 où triomphent la lâcheté et le manque de fiabilité.

Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects est rédigé au château du Crest, à Jussy, près de Genève, entre 1616 et 1621. De loin, Aubigné observe le sort des réformés en France, menacés par Luynes, le favori du « tyran » Louis XIII.

⁵⁷ *Testament*, p. 242, Samuel-Élie Rocheblave, *La Vie d'un héros : Agrippa d'Aubigné*, Paris, Hachette, 1912, « Appendice ».

⁵⁸ Pierre-Paul Plan, *Pages inédites de Théodore-Agrippa d'Aubigné*, Genève, Société d'histoire et d'archéologie, 1945, p. 14.

⁵⁹ Gilbert Schrenck, *op. cit.*, p. 19.

Il est à noter d'ailleurs que ses périodes de retrait, ces lieux écartés du pouvoir - Maillezais et le Dognon, puis Genève - constituent des espaces de métamorphose. Il faut évoquer les déserts⁶⁰, chez Aubigné, qui, comme chez tous les protestants, sont des espaces symboliques propices à la fermentation d'un nouvel individu, et Aubigné fait d'ailleurs référence dans les *Tragiques* au désert en lien avec l'Apocalypse et à la scène qui évoque une femme enceinte qui se retire dans un désert. Celui-ci la protégera quand elle sera poursuivie par un dragon. Elle donnera naissance à un chef. De même, *le bouc du désert* va-t-il saisir l'opportunité du désert pour renaître et donner à la postérité le fruit de sa création littéraire. Ainsi lit-on dans la Préface des *Tragiques* (v. 169-178) :

O desert promesse des cieux,
Infertile, mais bien-heureux !
Tu as une seule abondance,
Tu produis les celestes dons,
Et la fertilité de France
Ne gist qu'en episneux chardons.

Tu es circuï, non surpris,
Et menacé sans estre pris.
Le dragon ne peut, et s'essaie :
Il ne peut nuire que des yeux.⁶¹

Pour créer il faut donc se mettre à l'écart, à l'abri, et renaître ensuite tel un phénix. C'est ici l'ultime étape de la métamorphose, ce que Pierre Brunel nomme « mythe palingénésique »⁶².

D ~ ÉTAT PRÉSENT DES ÉTUDES SUR LE CORPUS

Si *Les Tragiques* ont fait l'objet de nombreuses analyses, il n'en va pas exactement de même pour l'œuvre poétique et pour les œuvres en prose. Mais, comme le remarque Gilbert Schrenck, il s'opère un certain « rééquilibrage au profit d'œuvres moins étudiées, ou jugées à tort comme

⁶⁰ Stephen Murphy, « Diane et la Disperata », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002. Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle, p. 119-129 : « [...] dans la tradition lyrique de la *disperata* le désert (un paysage sauvage) est le lieu où le poète poursuit un énoncé toujours plus authentique.[...] Ainsi, le désert est lieu de naissance, de production poétique, d'authenticité. »

⁶¹ Voir à ce sujet Marguerite Soulié, « Y a-t-il une symbolique du Désert au XVI^e siècle ? », *Bulletin de La Société de l'Histoire Du Protestantisme Français*, 1975, 121, p. 345-353. <http://www.jstor.org/stable/24294169>

⁶² Pierre Brunel, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004, p. 155.

secondaires »⁶³. Ajoutons que la métamorphose occupe rarement une place centrale dans ces études, mais qu'un certain nombre d'éléments s'y rattachent.

Attirant l'attention sur la dimension baroque des *Stances* du *Printemps*, Marcel Raymond⁶⁴ s'intéresse à leur violence. Henri Weber, quant à lui, met en lumière une double transformation à l'œuvre dans le recueil. D'abord celle des thèmes pétrarquistes⁶⁵ : Aubigné prend ses distances avec les *topoi* et traite de façon réaliste les thèmes qu'il partage avec les poètes contemporains. Cette étude est complétée par celles de Véronique Ferrer – éditrice du recueil dans sa totalité⁶⁶ – qui prend aussi en compte la dette d'Aubigné envers Sénèque le tragique⁶⁷. Ensuite, celle du platonisme⁶⁸ : le corps (supplicié) est mis en avant avec pour conséquence un certain stoïcisme. Ce réalisme est particulièrement à l'œuvre dans le sonnet XIV de l'*Hécatombe*, où le poète se métamorphose en soldat blessé, comme le montre Wolfgang Drost⁶⁹. Autre métamorphose, attendue, celle de Diane Salviati en cruelle déesse aux trois visages, porteuse de violence, assimilation analysée en profondeur par Gisèle Mathieu-Castellani⁷⁰. Mais la métamorphose est aussi celle du recueil : Kathleen Anne Perry est attentive à la « révision » par le poète de sa vie amoureuse pour la faire cadrer avec sa *metanoia*⁷¹, comme le fait également Marie-Madeleine Fragonard, quand elle souligne la dimension idolâtre de l'*Hécatombe*⁷². La composition de l'ensemble du recueil est appréhendée par François Rouget sensible à sa cohérence, aux formes utilisées et au rôle de la fureur. Enfin, se centrant plus précisément sur la métamorphose, Marie-Dominique Legrand⁷³ prend acte des structures antithétiques et relève

⁶³ Gilbert Schrenck, 2001, p. 130.

⁶⁴ Marcel Raymond, « Réflexions sur les poésies d'amour d'Agrippa d'Aubigné », *Mélanges Abel Lefranc*, Genève, Droz, 1936, p. 436-449.

⁶⁵ Henri Weber, « Transformation des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Mélanges Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 175-187.

⁶⁶ *Le Printemps*, édition critique par Véronique Ferrer, Genève, Droz, « Texte courant » 2020.

⁶⁷ Véronique Ferrer, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les épreuves du pétrarquisme », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, p. 445-457 et *L'amoureuse rage. Agrippa d'Aubigné poète profane*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2022.

⁶⁸ Henri, Weber « Thèmes d'amour platonicien dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Association Guillaume Budé. Congrès de Tours et de Poitiers (3-9 septembre 1953)*, Paris, 1954, p. 361-364.

⁶⁹ Wolfgang Drost, « Petrarchismo e realism nella poesia d'Agrippa di d'Aubigné giovane », *Rivista di Letteratura Moderna e Comparata*, XV, 1962, p. 165-187.

⁷⁰ Gisèle Mathieu-Castellani, « La figure mythique de Diane dans l'*Hécatombe* d'Aubigné », *RHLF*, 1978, p. 3-18.

⁷¹ Kathleen Anne, Perry « A re-evaluation of Agrippa d'Aubigné's *Printemps* : youthful love or mature theology ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LI, 1989, p. 107-122.

⁷² Marie-Madeleine Fragonard, « Présence de l'univers religieux dans l'*Hécatombe* à Diane », *Seminari Pasquali di analisi testuale*, Pisa, Ets Editrice, VII, 1992, p. 39-55.

⁷³ Marie-Dominique Legrand, « Le moment de la métamorphose : instant rhétorique dans *Le Printemps* d'Aubigné », *Albineana*, III, 1990, p. 63-77.

le mouvement des métamorphoses élémentaires (au sens bachelardien du terme) pour en caractériser le moment.

Le *Sancy* est traversé des constantes que l'on retrouve dans d'autres œuvres. Ainsi en va-t-il, pour Isabelle Dubail⁷⁴, de la dichotomie capitaine/docteur. L'ostentation est alors moins un signe de pédantisme qu'une stratégie défensive. Faisant le lien avec *Les Tragiques*, Éliane Kotler⁷⁵ montre que le travestissement est un élément commun à la poésie et à la prose, le monde étant une mascarade. Contrairement aux *Tragiques*, l'image de la femme travestie en homme n'y est qu'accessoire. Mais le vice du déguisement caractérise bien les courtisans. Les convertisseurs, eux sont animalisés en maquereaux, et les catholiques en serpents quand il s'agit d'évoquer le martyr. Les verbes « changer en » et « métamorphoser » sont particulièrement nombreux pour peindre le tableau d'une société où les valeurs dégénèrent. Jean-Raymond Fanlo⁷⁶ observe qu'un procès en dénaturation est instruit. C'est que, comme le remarque Gilbert Schrenck⁷⁷, derrière le portrait d'un converti bouffon, une vérité est à découvrir. De même que dans les autres œuvres d'Aubigné et, plus généralement dans la littérature baroque, la perspective entre l'Être et le Paraître est renversée. Ailleurs⁷⁸, Gilbert Schrenck ajoute qu'en vue de cacher que le Paraître recouvre un Être sans consistance réelle (Enay et le « baroque » Fæneste ne sont pas loin), Sancy fait du zèle. En outre, la règle d'or de cet arriviste alchimiste repose sur le principe d'opportunisme. Il a ainsi suivi le « soleil levant », Henri IV. Il pratique les voies juteuses de la transsubstantiation palpable. À cet égard, Jacques Bailbé⁷⁹ remarque qu'en héritier de Rabelais, Aubigné sait manier l'antithèse, en l'occurrence celle qui existe entre l'absurdité de la transsubstantiation et le point d'honneur qu'il y a à la défendre. Et Michel Perronnet⁸⁰ retient que cette question de la transsubstantiation est révélatrice de la manière dont Aubigné procède pour écrire sa parodie de la confession tridentine. Il passe de l'abstrait au concret. À l'image de

⁷⁴ Isabelle Dubail, « D'Aubigné controversiste : pédant ou gentilhomme ? », *Albineana*, 2001, 13, p. 225-238.

⁷⁵ Éliane Kotler, « De la poésie à la prose. L'écriture du travestissement des livres II et III des *Tragiques* aux pamphlets d'Agrippa d'Aubigné (*Sancy, Fæneste*), *Albineana*, 1990, 3, p. 33-52.

⁷⁶ Jean-Raymond Fanlo, « Du *Reveille-matin des François* à la *Confession du sieur de Sancy* : quelques remarques sur les enjeux théologiques et politiques de l'obscénité », *Albineana*, 23, 2011.

⁷⁷ Gilbert Schrenck, *L'or et la boue : Agrippa d'Aubigné et la Confession catholique du sieur de Sancy, contribution à l'étude du pamphlet albinéen*, thèse, Paris IV, 1994.

⁷⁸ Gilbert Schrenck, « Agrippa d'Aubigné et la *Confession* de Sancy : une histoire de l'apostat au creux du pamphlet », *Histoire et Littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Genève, Droz, 2001.

⁷⁹ Jacques Bailbé, « Rabelais et d'Aubigné », *BHR*, XXI, 1959.

⁸⁰ Michel Perronnet, « *Confession Catholique du Sieur de Sancy et déclaration des causes tant d'état que de religion qui l'ont mu à se remettre au giron de l'Eglise romaine* », *RHR*, X, 1979.

l'eucharistie, tout se transforme. Pour Mathilde Bernard⁸¹, même s'il est perdu, le combat contre les conversions paraît au cœur d'un présent brûlant.

Pour *Les Aventures du baron de Fæneste*, Jacques Bailbé⁸² observe que « la hâblerie gasconne suscite des variations sur "être" et "paraître" » et qu'Enay s'amuse de ses enfantillages sauf quand il s'agit de religion. Les exploits des pêcheurs de l'*Apologie pour Hérodote* sont repris. Le *Fæneste* illustre, de façon bouffonne, le conseil que Vertu donne au jeu courtois dans *Princes* : « Parais moins, et sois plus » (v. 1374). Mettant en avant la volonté de se distraire en peignant son temps, Véronique Ferrer⁸³ remarque le regard déformant de Fæneste et la perversion de la logique guerrière qui relève de la topique du monde à l'envers. La parabole de l'arbre offre une série de métamorphoses. La transmutation décrit l'ascension illégitime des courtisans. Claudine Nédelec⁸⁴ insiste sur le mélange des genres, sur la polyglossie, sur l'esthétique grotesque, et sur le monstre qui fait rire. Le bizarre l'emporte sur la polémique, la satire est contaminée par le goût de la fantaisie verbale. Pour André Tourmon⁸⁵ aussi l'esthétique des grotesques, ébauches à demi monstrueuses, l'emporte et le monde de piperie envahit tout le champ de la représentation. La gueuserie qui triomphe, c'est la version inversée du triomphe de Thémis.

Enfin, Gisèle Mathieu-Castellani⁸⁶ voit dans le *Devoir mutuel* un concentré de l'univers albinéen. Le traité repose sur un contrat : l'imaginaire féodal est transformé. La promesse est importante, elle détermine les motifs de la fidélité et de la loyauté ainsi que du viol de la loi qui exige réparation et vengeance. Présenté comme un avatar du discours délibératif, le traité se transforme en avatar du discours judiciaire. Pour Gilbert Schrenck⁸⁷, on y trouve un paradoxe (obéir au roi et au Parti) qui réactive la notion de contrat politique, cette « foy obligatoire entre le Roi et ses sujets ». La liberté de conscience définie par Aubigné pose la question de son rapport à la Vérité. Mario Turchetti⁸⁸ voit la parole donnée comme objet principal du traité : y manquer c'est quitter la *fides* pour la *perfidia*, propre du tyran.

⁸¹ Mathilde Bernard, « Un combat hors du temps : le présent distordu d'Agrippa d'Aubigné : intertexte biblique et dialogisation interne », *Littératures classiques*, 78, 2012/2.

⁸² Jacques Bailbé, « Quelques aspects du burlesque dans les *Aventures du baron de Fæneste* », *Mélanges Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 135-145.

⁸³ Véronique Ferrer, « Drôle d'histoire. La "description récréative de ce siècle", *Les Aventures du baron de Fæneste* », *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Olivier Pot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 249-266.

⁸⁴ Claudine Nédelec, « *Les Aventures du baron de Fæneste* : satura/satyre/satire », *Albineana*, 29, 2017, p. 169-193 et « D'aventures en aventures. *Les Aventures du baron de Fæneste* », Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps de Louis XIII*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 185-198.

⁸⁵ André Tourmon, « Les Aventures du baron de Fæneste dans le monde de la piperie », *Entre Clio et Melpomène, op. cit.*, p. 227-248.

⁸⁶ Gisèle Mathieu-Castellani, « L'imaginaire judiciaire dans le traité *Du devoir* ... », *Albineana*, 2001, 13, p. 135-151.

⁸⁷ Gilbert Schrenck, « A. d'Aubigné et la liberté de conscience d'après ses écrits politiques », *La liberté de conscience*, 1991, p. 153-69.

⁸⁸ Mario Turchetti, « A. et la tyrannie », *Clio et Melpomène, op. cit.*, p. 2010, p. 503-521.

PREMIÈRE PARTIE :

AUBIGNÉ POÈTE

LE PRINTEMPS



*Vertumne et Pomone*⁸⁹

I ~ L'HÉCATOMBE À DIANE COMME ESPACE DE MÉTAMORPHOSES DE L'AUTEUR ET DU GENRE⁹⁰.

⁸⁹ Cornelis de Vos, *Vertumne et Pomone*, 1630 (Stedelijk Museum Vanderkelen-M). (*Hécatombe*, XXIX).

⁹⁰ Stephen Murphy, « Diane et la *Disperata* », *Albineana*, 2002, 14, p. 121 : « [...] Mais en quoi consiste-t-il [ce genre] ? Certes il ne peut y avoir de définition trop étroite. Signalons des caractéristiques majeures, des *topoi*,

Ayant son peu de biens entre les mains, il devint amoureux de Diane Salviaty, fille aisnée de Talcy. Cet amour lui mit en teste la poésie française, et lors il composa ce que nous appelons son Printemps, où il y a plusieurs choses moins polies, mais quelque fureur qui sera au gré de plusieurs.⁹¹

Dans la préface de ce recueil de cent sonnets, offerts en sacrifice à Diane Salviati, Aubigné renoue avec une tradition, celle de se mettre à l'abri des critiques, des zoïles, et, pour cela, il proclame, en Gascon, avec un « stile qui sent le cavalier », son authenticité. Dans *Les Tragiques*, dans *Les Aventures du baron de Fæneste*, dans cette préface de *l'Hécatombe à Diane* du recueil *Le Printemps*, l'auteur ne cesse de se réclamer de la vérité : il n'est pas menteur comme les vils courtisans de la poésie néo-pétrarquiste qui entretiennent la « feinte braize » (v. 41), ceux qui sont des poètes-amants de circonstance, des artificieux et des menteurs, il revendique un « stile » qui refuse l'obscurité :

Ces périfrases obscures
Sont subjectes aux injures,
Et on leur peut répliquer
En les reduisant en cendre :
« Tu ne veux te faire entendre,
Je ne veux pas expliquer. » (vv. 97-102)

Pour reprendre l'expression d'Hédia Abdelkadif, Aubigné « s'inscrit en faux contre les « nébuleuses linguistiques », notamment les excès maniéristes, et se forge son propre style. »⁹² De façon surprenante, il évoque à bien des titres le futur *Art poétique* de Nicolas Boileau⁹³. Ainsi suit-il avant la lettre le précepte : « Son tour simple et naïf n'a rien de fastueux/ Et n'aime point l'orgueil d'un vers présomptueux. »⁹⁴ Le recueil, en dépit de son caractère éminemment divers et ondoyant, que nous allons mettre en évidence dans cette partie à travers

[...] : L'amoureux/poète se trouve dans un paysage sauvage : une forêt, des rochers, des grottes. Les plaintes de l'amant doivent être entendues, et appellent une réponse ; l'auditoire c'est la nature sympathique, ou bien des divinités du lieu (des nymphes, et notamment Écho). Également, il peut invoquer des puissances infernales. » Ces plaintes ne se limitent pas à la cruauté de sa bien-aimée, mais atteignent vite une dimension cosmique ou métaphysique. L'amant est au moins tenté par le suicide. »

⁹¹ Agrippa d'Aubigné, *Sa Vie à ses enfants*, éd. G. Schrenck, Paris, Nizet, STFM, 1986, p. 75-76.

⁹² Hédia Adélkéfi, « Le discours préfaciel de *l'Hécatombe à Diane* » d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, 2000, 12, p. 113.

⁹³ Nicolas Boileau, *Art poétique*, I, vv. 148-150 : « Il est certains esprits dont les sombres pensées/Sont d'un nuage épais toujours embarrassées / Le jour de la raison ne le sauroit percer. »

⁹⁴ Nicolas Boileau, *Art poétique*, II, vv. 7-8.

les métamorphoses de l'auteur, est également caractérisé par son unité, qui tient justement dans le caractère protéiforme du poète.

A ~ Mensonge et vérité comme une première métamorphose : un pacte autobiographique très opaque.

Pourtant, au sonnet LIV, Agrippa s'insurge contre les poètes qui se lamentent de « feintes douleurs » (v. 1), et se plaignent de « mignardes rigueurs » (v. 4). Il affirme sa sincérité. Mais il déplore la difficulté de se distinguer de ceux avec lesquels il partage les mêmes symptômes de l'amour et des tourments, sans la réalité des sentiments. Il regrette alors que « Jupiter » ne lui ait pas pratiqué une « ouverture » au cœur (v. 12), variation de l'écorché vif qu'il traitera volontiers par ailleurs, et avec la complaisance de l'esthétique d'un Vésale ou d'un Paré, dans de nombreux sonnets. On se souvient que Momus avait reproché à Vulcain et à Jupiter de ne pas avoir fait une fenêtre dans la poitrine de l'Homme, afin qu'on pût connaître ce qu'il cachait dans son cœur.⁹⁵

Commençons, en l'occurrence, par la question de la sincérité et du caractère fictif ou réel des amours de Diane et d'Agrippa. Dans quelle mesure cette idylle, miraculeusement superposable aux amours de Ronsard avec Cassandre, tante de Diane, et qui inscrit Aubigné dans une filiation illustre, est-elle authentique ? Stephen Murphy affirme justement : « Au fond, tout le long du *Printemps* le poète essaie de répondre à la question du statut poétique, du statut contemporain de Diane. Dans quel sens la déesse existe-t-elle toujours ? »⁹⁶

Dans son introduction à *L'Hécatombe à Diane*, Julien Gœury remet en cause la dimension autobiographique d'une œuvre qui a connu un processus d'élaboration lente, et qui ne relève pas des « compositions fulgurantes, rendues impérieusement nécessaires par la pression des événements (politiques, religieux, voire sentimentaux) [...] » évoquées par d'Aubigné⁹⁷. On peut d'ailleurs noter que, lorsqu'il parle d'« élaboration lente », il s'inscrit en faux contre Bernard Gagnebin qui, dans son édition, affirme : « le *Printemps* dut être écrit d'une

⁹⁵ Voir la note d'Henri Weber : « L'anecdote est souvent appliquée à la sincérité amoureuse (éd. « Pléiade », p. 1119). Cf. Ronsard, Ode V, XXX, *En vous donnant*, éd. Jean Céard *et al.*, « Bibliothèque de la Pléiade, t.1, p. 917, v. 15-18 : « Que pleust à Dieu que la Nature/M'eust fait au cœur une ouverture, / Afin que vous eussiez pouvoir/ De me cognoistre et de me voir ! ».

⁹⁶ Stephen Murphy, art.cit. p. 119.

⁹⁷ Introduction à *L'Hécatombe à Diane*, Publications de l'université de Saint -Etienne 2010, éd. Julien Gœury, coll. « Textes et contre-textes », p. 6.

seule venue (du moins tout ce qui se rapporte à Diane Salviati), pendant un séjour dans le Blésois (automne 1570-hiver 1573), où Aubigné, poursuivi comme huguenot, s'était réfugié dans ses domaines des Landes-Guinemer, non loin de Talcy. »⁹⁸

À l'origine de ce recueil se trouverait un événement « fondateur » nous dit Julien Goeury, qui se situerait entre 1571 et 1573. Diane appartient à une famille prestigieuse, proche des Médicis, et le château de Talcy a accueilli de nombreuses entrevues politiques majeures, comme la rencontre entre Catherine de Médicis et les chefs du parti protestant en 1562. Julien Goeury affirme donc que cette idylle « est aussi un moyen de parvenir tant sur le plan social que sur le plan littéraire »⁹⁹. On peut ajouter que ce prénom de Diane est sujet, dans la première moitié du siècle, à toutes sortes de va-et-vient entre réalité et fiction : « Peut-être est-ce alors en France au XVI^e siècle que la religion de Diane connaît son apogée, notamment dans les décors des châteaux de Fontainebleau, de Chenonceau, d'Anet surtout, à la faveur du prestige dont jouit la favorite du roi Henri II, Diane de Poitiers. »¹⁰⁰ Reste que cette relation aurait pris fin suite à un « veto familial » en raison de la différence de confession religieuse assorti d'une « rebuffade féminine ».¹⁰¹ Au bout du compte, ce que nous chercherons à prouver, en dépit du caractère souvent assez conventionnel en somme de ce *canzoniere*, c'est l'originalité avérée de l'auteur, dans la violence et la complexité de ses métamorphoses, parfois même qui tourne au grotesque et à l'insulte, à une frénésie de destruction de l'être aimé, dans une œuvre « bizarre », « étrange », désignée » pour reprendre les termes du poète lui-même dans ses sonnets. En effet, comme l'écrit Robert Mélançon¹⁰², en dépit d'« un certain nombre d'ornements obligés », les « lieux communs y reprennent une fraîcheur étonnante » grâce au « style violemment réaliste » du poète. De même, Julien Goeury qualifie-t-il le style en recourant à l'image du poète « mauvais garçon », et il accorde volontiers son crédit à sa « fureur ardente et

⁹⁸ *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, avec une introduction de Bernard Gagnebin, Genève, Droz, 1948. La citation de Fernand Desonay résume le propos de B. Gagnebin, dans le compte-rendu qu'il fait de l'ouvrage, dans la *Revue belge de Philologie de d'Histoire*, 1950, 28-3-4, p. 1154.

⁹⁹ *Ibid.* p. 17.

¹⁰⁰ Gisèle Mathieu-Castellani, « La figure de Diane dans la poésie baroque et maniériste : du mythe à sa décoloration », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 14, 2002. *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*. p. 152.

¹⁰¹ « [...] le chevalier Salviaty rompit le mariage sur le différent de la religion, dont le déplaisir d'Aubigné fut tel, qu'il en tomba en une maladie si extrême, qu'il fut visité de plusieurs médecins de Paris, et outre de Postel qui ayant convié la malade à se confesser, demeura à le garder pour l'empêcher d'estre massacré. » *Sa vie à ses enfants*, éd. cit., p. 80-81.

¹⁰² Robert Mélançon, « Le rite de l'hécatombe : *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Études françaises*, Presses de l'université de Montréal, vol 11, n° 1, p. 18.

desreglée », qui est associée à un « dérèglement syntaxique, rhétorique et métrique »¹⁰³. Certes, cependant cet ouvrage ne saurait relever de « compositions fulgurantes » comme a pu le prétendre l'auteur dans sa préface, « écrites dans les « folles ardeurs d'une prompte jeunesse », car la réalisation du *Printemps* se fera sur une cinquantaine d'années, en trois étapes.

Il n'en demeure pas moins que, même si Agrippa construit son mythe sur l'idylle avec Diane, que ce soit dans la filiation avec la tante de Diane, Cassandre, qui l'associe au maître Ronsard, ou dans le mythe du soldat avec le retour à Talcy à la suite de la Saint Barthélemy, ou encore à la suite de la rencontre, en 1575, lors d'un tournoi avec une Diane mélancolique, alors que lui-même regrette ce mariage échoué, et qu'il écrit que son épouse, Suzanne de Lezay, l'écoutait « soupirer pour Diane¹⁰⁴ » bien longtemps après la rupture... En dépit de ces évidentes réserves, le texte est là, et puise sa capacité à nous convaincre dans ce réalisme de Diane. En somme, nous le verrons, c'est le style qui dit la vérité chez Agrippa, style inspiré, style qui parfois suggère la transe. En effet, même quand le contenu est sans doute menteur, les images sont si fortes qu'elles génèrent une autre vérité, irrécusable, poétique et éthique. Il est également vrai, aussi, que l'expérience du poète prend une dimension universelle qui lui confère son authenticité. Ainsi l'écrit Robert Mélençon dans son article : « Le mythe confère une valeur générale à l'amour précisément en affirmant son caractère unique : le livre devient le lieu où une expérience négative étroitement personnelle se mue en une destinée exemplaire. »¹⁰⁵. Afin de remplir cet objectif, je me propose de décliner ici les divers aspects de la métamorphose de l'auteur dans *L'Hécatombe à Diane*.

L'originalité de cette œuvre, à d'autres égards forcément très *maniérée*, réside parfois dans ces revirements brusques du poète, qui se plaint de souffrir le martyr et, brutalement, dans les sonnets XCII et XCIII se répand en excuses en priant Diane de pardonner ses excès. Après l'avoir maudite à travers des anaphores semblables, il accumule soudain les appels à la bienveillance : « Excusez les effectz de l'amour aveuglee, / Excusez la fureur ardente et desreglee [...] » et, plus loin, « Je confesse, j'eu tort [...] »¹⁰⁶. Mais c'est justement l'authenticité qu'invoque Aubigné pour justifier ses excès : « Sans feindre, j'esclatay mes passions sans feinte »¹⁰⁷. L'authenticité finalement constitue le contrepoint de l'instabilité

¹⁰³ Éd. cit., p. 28.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 22.

¹⁰⁵ Art. cit. p.11.

¹⁰⁶ Éd. cit. p. 114.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 115.

douloureuse et désespérante du monde dans ce recueil. Ce sont les deux thématiques qui sont sans doute les plus explicites et les mieux dégagées par le poète. Face à un monde menteur, mouvant, à un lyrisme de vitrine, lui, Agrippa, brandit le flambeau de la vérité. Ainsi, dans le sonnet XCIII, exprime-t-il son exaspération : « Mais quoy ! ma passion est trop forte à charmer / Pour deffendre à mes vers de l'avoir tant depeinte [...] » (vv.5-6). Plus loin¹⁰⁸, il critique la poésie pétrarquaisante :

Vous verriez mignarder une Venus pudique,
Mille Cupidonneaux, et ma fureur tragique,
Et mon luct et ma muse auront un autre but

(vv.9-12)

En somme, il désire renouer avec une tragédie des origines, un lyrisme terrifiant, celui qui associe Éros et Thanatos, mais, autant que possible, dans une union réaliste et palpable, non dans le simple jeu des métaphores et des hyperboles. C'est d'ailleurs ce qui fait la singularité de ces cent sonnets, ce que Mélençon nomme « la performance d'un rite »¹⁰⁹, tout en soulignant qu'il n'y a pas là exclusivement la performance poétique et stylistique, la perfection formelle des cent sonnets comme cent taureaux offerts à « Diane en courroux »¹¹⁰, mais qu'il y a là, au contraire, simultanément, un recueil qui « baigne dans un jour singulier [...] une atmosphère de cruauté ».¹¹¹

Aussi nous nous proposons de nous intéresser à présent aux métamorphoses de l'agonie et de la mort du poète dans *l'Hécatombe à Diane*. En effet, le recueil, de par son titre, mais aussi en raison des images macabres qui le parcourent, est marqué par la géhenne, géhenne aux accents souvent bibliques, passionnels, et la mort.

B ~ Comment mourir en cent leçons : un manuel édifiant à l'usage de ceux qui veulent en finir. *Le magasin des suicides* version baroque.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Art. Cit., p.12 .

¹¹⁰ *Hécatombe à Diane*, sonnet XCVI.

¹¹¹ Art. cit. p.12

Nous nous autorisons ici ce petit hommage, pour débiter cette partie, à l'ouvrage de Jean Teulé¹¹², car cette obsession de la mort, et du suicide, restituée avec force détails par Aubigné, pourrait aisément, avec un peu d'humour, être parodiée. « On ne meurt qu'une fois, alors autant que ce soit inoubliable », affirme l'héroïne de ce roman¹¹³ que l'on pourrait qualifier de *bizarre*, et d'*étrange*, à l'instar de l'ouvrage d'Aubigné¹¹⁴. Il convient d'ailleurs de s'arrêter ici sur ce terme, qui a, chez lui, le sens d'extraordinaire, d'épouvantable¹¹⁵. L'hécatombe, en effet, porte bien son nom, et aurait pu évoquer un sinistre et édifiant catalogue des cent manières possibles de mourir de l'amour ou de l'absence d'amour de Diane. Car Agrippa meurt une multitude de fois, et fait mentir l'adage.

Le naufrage, tout d'abord, est une traduction fréquente de la mort dans le sonnet I : « les flots et la tourmente » (v. 4), puis plus loin, « le pilote qui voit une nef périssante » (v. 5), « vous ne pouvez tirer profit de mon naufrage » (v. 10) « la mer me fait périr » (v. 14). Ce premier sonnet prend à témoin les malheureux amants qui, comme Aubigné, ont déjà souffert. Première évocation de l'amour donc, et comme un naufrage. Tous les éléments s'associent d'ailleurs ici pour la perte du poète : « les vents...l'air...la mer... ». C'est sur une mort par engouffrement que débute donc l'hécatombe, et sur l'inscription du poète dans une corporation d'amants malheureux qui se sont déjà égarés avant lui sur les routes improbables de mers dangereuses. D'emblée apparaît tout le champ sémantique d'une profonde et ténébreuse mélancolie, qui va parcourir tout l'ouvrage, « la tourmente », « les ennuis ». On songe au cœur de Baudelaire « en proie aux longs ennuis » dans « Spleen » et l'analogie entre les deux poètes n'est pas surprenante : le titre *L'or et la boue*¹¹⁶ de l'ouvrage de Gilbert Schrenck n'évoque-t-il pas, d'ailleurs, le poème *Alchimie de la douleur*, et le prologue avorté des *Fleurs du mal*¹¹⁷ : « Tu

¹¹² Jean Teulé, *Le Magasin des suicides*, Paris, Pocket, 2006, p. 24.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ C'est ce que Véronique Ferrer nomme la « triste pensée » et le « penser bizarre » dans « La mélancolie de l'amant », in, *L'amoureuse rage, Agrippa d'Aubigné poète profane*, Genève, Editions Droz, 2023, p. 175.

¹¹⁵ « Dans le même registre, on trouve enfin dans les textes des historiens le mot « étrange », qui, cette fois-ci, est une qualité de la chose, fût-elle subjective. « Etrange » est issu d'*extraneus*, « du dehors, extérieur ». Mais par extension, dès le XII^e siècle, « étrange » a pris le sens de « hors du commun, extraordinaire », avec le sème d'« épouvantable ». Ainsi, Aubigné emploie ainsi « étrange » pour qualifier la journée de la Saint-Barthélemy : [...] ceste estrange journée [...], *Histoire universelle*, livre VI, et *Écrire la peur à l'époque des guerres de religion*, Mathilde Bernard, Paris, Hermann, 2010, p. 95.

¹¹⁶ *L'Or et la boue, Agrippa d'Aubigné et la Confession catholique du Sieur de Sancy*, thèse, Gilbert Schrenck, Paris IV, 1994.

¹¹⁷ Baudelaire, *Projet inachevé d'un épilogue pour l'édition de 1861 des Fleurs du mal*. « Car j'ai de chaque chose extrait la quintessence/Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. »

m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or. » Au passage, les deux écrivains ont régulièrement été associés par la critique, ainsi lit-on, dans le *Figaro* du 12 décembre 1861, cet article signé « Junius », p. 4 : « M. Charles Baudelaire, encore un poète, mais un poète nerveux, qui a l'âpreté d'Agrippa d'Aubigné et la crudité de Mathurin Régnier. » On pourrait aisément ancrer Agrippa d'Aubigné dans cette tradition des poètes maudits¹¹⁸, des poètes dits saturniens qu'évoquait Verlaine, et Saturne est d'ailleurs évoqué dans le recueil (LXXIX, vv. 9-12) :

Le Saturne ennemy qui dominoit le jour
De ton enfantement, tel ascendant, amour
Fust le signe des pleurs, dont la terre regorge.

On connaît la puissance du mot « ennui » au seizième siècle, et les deux termes associés, « tourmente » et « ennuis » inscrivent d'emblée le recueil dans une tradition d'horreur, de torture et d'écorché. On songe au traité d'anatomie d'André Vésale qui avait été appelé au chevet d'Henri II, *De humani corporis fabrica libri septem* (*La Structure du corps humain en sept livres*) publié à Bâle, en 1543¹¹⁹. Souvent, dans *L'Hécatombe*, ces images de traités de médecine s'imposeront à nous, en raison du réalisme exacerbé des métaphores et comparaisons.

L'embarcation sur laquelle l'amoureux fait naufrage va revêtir divers aspects : « nef », dans le sonnet I, puis « petit esquif esperdu, malheureux / Exposé à l'horreur de la mer enragée » (v. 1-2) dans le sonnet II. On le voit, le lexique tragique, hyperbolique, assorti d'allitérations gutturales, que ne renieraient ni Sophocle ni Eschyle¹²⁰, accompagne ces naufrages. L'embarcation est fragile et pathétique face à la mer déchaînée : elle devient, dans le même sonnet, « barque chargée/de flolz avecq'ma vie... » (v. 7) puis « vaisseau » (v. 9). C'est un déferlement des éléments, « tout accourt à ma mort » (v. 5), dans le sonnet II, « déluge... tourbillons... Bises » vont conférer aux « pleurs » du poète une dimension cosmique, dans une vision quasi « romantique ».

¹¹⁸ Voir la récente table ronde « Agrippa d'Aubigné, un écrivain inadmissible ? » à la Sorbonne Nouvelle, 7 décembre 2022.

¹¹⁹ André Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, J. Oporin, 1543.

¹²⁰ Ainsi, par exemple, on retrouve ici et dans toute *L'Hécatombe* le même réalisme exacerbé que dans *l'Edipe-roi* de Sophocle, avec la tirade du valet : « Il se labourait à coups répétés-un seul ne lui suffisait pas- en écarquillant les paupières. Rouge, le sang giclait de ses prunelles sur sa barbe ; ce n'était pas un suintement sanguinolent qu'elles laissaient perler, mais une pluie pressée et noire, une grêle sanglante qui l'inondait. » *Les Tragiques grecs*, traduction de Victor-Henri Debidour, Paris, de Fallois, 1999, p. 549. Ou plus encore dans le chant final du Coryphée : « Voyez quel tourbillon d'horrible catastrophe l'a englouti ! », p. 556. Et dans *Agamemnon*, d'Eschyle : « [...] l'orage m'épouvante, sous ses coups de boutoir s'effondre la Maison : et le brouillard de sang fait place à des torrents ! », p. 218-219.

Et le poète va retracer un récit de ce naufrage, avec ses étapes, dans les quatre premiers sonnets. L'hécatombe débute donc par l'engloutissement, autant dire par la fin ! L'amour pour Diane est marqué dès le départ du sceau de la tragédie. La mort hante tous ces poèmes : le verbe périr d'abord et le participe « périssant », puis, au sonnet II « Tout accourt à ma mort » (v. 5), avec une série d'hyperboles très convenues comme « mille morts » (v. 13). Le sonnet III constitue l'acmé de ce récit épouvantable avec les « épouvantables flots » (v. 2), « les pâles frayeurs/qui même avant la mort faites mourir les cœurs » (vv. 2-3). On meurt d'effroi avant même de mourir ici. Et déferlent les termes de haute tragédie, « impitoyables », « épouvantables » répété deux fois, « frayeurs », « mortels changements ». La mer est déchaînée, et on pourrait songer à la mort du pauvre Hippolyte chez Racine, avec les « écumeuses rives ». Nul doute que ce déferlement cosmique ¹²¹ est l'œuvre de l'homologue divin de Diane Salviati, ou de Vénus elle-même.

On repère, associée aux images d'engloutissements qui sont le corollaire de cet *homo desperatus* ¹²², celle de l'instabilité du monde, avec l'idée du changement ¹²³, de la métamorphose renouvelée du monde marin, qui est aggravée ici par l'image des « sables mouvants » (v. 9), image très présente dans le recueil, nouvelle variation sur le thème de l'engloutissement. On retrouve ici la fascination baroque pour la mort, jusqu'au vertige. Le naufrage effectif intervient enfin au sonnet III, dans un vacarme d'apocalypse, sous la forme d'un récit homérique : « Ce navire se perd, dégarni de ses câbles, / Ses câbles, ses moyens... La voile est mise à bas... » (vv. 5-7). Et la misérable embarcation va s'échouer sur « les rocs imployables » (v.8).

Il y a au début de cette hécatombe, un récit épique, celui d'un naufrage spectaculaire, qui anéantit le poète ou presque. En effet, il finit cependant, héroïquement, par survivre, et nage jusqu'à la rive. La métaphore de l'engloutissement et du naufrage va se poursuivre au début du sonnet IV, « Combattu des vents et des flots » (v. 1), mais elle va être remplacée par un étrange mélange d'évocation de la guerre civile, puisque d'Aubigné, soldat-poète, y participe, bien réelle, et des tourments de l'amour.

¹²¹ Stephen Murphy, art. cit. p. 121 : « Ces plaintes ne se limitent pas à la cruauté de sa bien-aimée, mais atteignent vite une dimension cosmique ou métaphysique. L'amant est au moins tenté par le suicide. »

¹²² *L'amoureuse rage, Agrippa d'Aubigné poète profane*, « La mélancolie de l'amant », Véronique Ferrer, Genève, Droz, 2023, p. 175.

¹²³ Robert Mélençon, art. cit.

Naufrages et engloutissement ne constituent pas la seule métaphore de la perte du poète : plus proche des guerres civiles et des sanctions redoutées de l’Inquisition, et plus largement, de la justice de la Renaissance, Aubigné évoque le supplice de la roue, au sonnet XLVIII : « Au condamne qui doit languir sur une rouë. » (v.14). Intervient alors le fantasme, la fantasmagorie déjà évoquée, et datée, de l’écorché et du supplicié : « L’autre arrache le corps, çà et là tormenté [...] / Que deux pointz tant unis en deux moitiés entame ! » (XLVIII vv. 7-8). C’est un écartèlement entre Diane et Agrippa, entre sa raison et son amour, « Si le sang et le cœur ne vivent plus dehors, / Si l’esprit séparé ne sert de rien au corps [...] » (XLVIII vv. 12-13). Cette métaphore de la torture et du supplice se poursuit avec une réelle complaisance dans le sonnet L, au cœur même du recueil :

Quand du sort inhumain les tenailles flambantes
 Du milieu de mon corps tirent cruellement
 Mon cœur qui bat encor [...]
 Et le cœur qu’on m’arrache [...]
(vv. 1-3, 7)

C’est un poète morcelé, démembré, atrocement mutilé qui apparaît ici. Le dedans se retrouve dehors, dans une exhibition atroce que Julia Kristeva aurait pu évoquer¹²⁴. On peut également se référer ici au sonnet LIV- « Que ne puis-je arracher, monstre mon cœur au jour ! » v. 9- avec le *topos* pétrarquiste du cœur arraché, ainsi dans la pièce XXIII du *Canzoniere*, ou, dans, les *Vers lyriques*, la pièce XI, de Du Bellay : « Pourquoi arraches-tu le Cœur/ Dont Amour par toy feut vainqueur ? / Pourquoi fais-tu ainsi que deux Tenailles, / Sentir tes Mains en mes vives Entrailles ? » (vv. 21-24)¹²⁵. Ce que souffre le poète, c’est le sort des damnés, et la thématique apparaît à plusieurs reprises, ainsi dans le sonnet LXI : « [...] hé ! où peut il avoir / Pire damnation, ny plus aigre sentence ? » (vv. 7-8). L’amour est ici pire que l’enfer ou que les enfers antiques : « Qui craint Minos pour juge après l’injuste amour ? [...] / Une roche, un Caucase, un autour outrageux, / Au prix de mes tormentz ? » (vv. 9, 12, 13). Ce thème de la torture est récurrent, ainsi dans le sonnet LVIII l’image des multiples « bourreaux » de la « triste pensee » (v. 2) de l’auteur suggère une torture démultipliée. Dans le spleen baudelairien l’angoisse « plante son drapeau noir » dans le crâne du poète, mais ici le corps du poète est martyrisé, et

¹²⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris, Seuil, « Points », 1980. « Il y a, dans l’abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d’un dehors ou d’un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. », « Ni sujet ni objet », p. 9.

¹²⁵ Joachim Du Bellay, *L’Olive et quelques autres œuvres poétiques*, Ode XI, Paris, Arnoul l’Angelier, 1549, p. 69.

son intégrité physique est à l'image de son intégrité psychologique : Diane a tout fait voler en éclats, et l'enfer vaut cent fois mieux que ce que subit Aubigné.

Dans le « magasin » albinéen des morts violentes et laborieuses, on trouve également la mort par empoisonnement, ainsi dans le sonnet XLII : « Plus blanc est l'arsenic, mais c'est un lustre feinct, /Car c'est mort, c'est poison à celui qui le mange. » (vv.7-8). Mort lente, dissimulée que celle-ci, sans doute une des plus emblématiques de l'éthique du poète, hantée par la transparence. Au sonnet LVI, Aubigné apostrophe le lecteur et le prend à témoin de son martyr avec la reprise anaphorique de « Celuy là qui me voit » (v. 1, 5, 9). Les images répugnantes ou horrifiantes se succèdent, « revomissant ma peine » (v. 7), et le fantasma de l'immolation apparaît : « brusler opiniastre en cette mesme braise » (v 10). L'image de la noyade, déjà évoquée avec les naufrages, subit ici une variation plus lyrique avec celle d'un amoureux qui se noie « de pleurs » (v. 6).

Avec ce poète martyr, la douleur prend des accents spectaculaires dans le sonnet LIX, qui fait entendre « ses cris esclatans qui sortent de [ses] gennes » (v. 6). Car c'est un martyrologe à de nombreux égards que ce recueil, comme l'annonce son funeste titre. Cela se traduit, par exemple, à la fin du sonnet LXIII avec ces vers : « Les Cieux m'ont fait heureux d'aimer en si haut lieu [...] / Bruslent le corps pour mettre au ciel d'amour son ame. » (v. 12, 14). D'ailleurs le poison est « doux », la brûlure est aimée, et il y a dans cette souffrance une évidente rédemption. C'est ce que Jean Rousset nomme un « théâtre de la cruauté »¹²⁶.

La souffrance emprunte également à la thématique de l'enfermement, de l'incarcération, comme dans le sonnet LXIV qui exprime de nouveau le masochisme de l'amoureux baroque : « Ses deux Souleilz me font heureux en la prison [...] » (v. 5). Ce qui est certain, c'est que toute cette douleur est présentée comme inédite, Agrippa recherchant systématiquement l'authenticité, et souhaitant fuir la poésie mignarde, honnie, ainsi lit-on dans le sonnet LXV : « Fortune n'eut jamais tant d'inconstance [...] / Que j'ay de peur, de peine, de tourment [...] » (v. 1, 3). Le sonnet LXXIII constitue à ce titre un long développement sur les tourments et les tortures inégalées que subit le poète :

Nos desirs sont d'Amour la devorante braise,
Sa boutique nos corps, ses flammes nos douleurs,
Ses tenailles nos yeux [...]
[...] et nos seins sa fournaize. (vv. 1-4)

¹²⁶Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1954, p. 84.

Dès lors se déploie toute une énumération d'outils de tortures : tenailles, marteaux, enclume, feu... La chambre d'amour ressemble, chez Aubigné, à un espace de supplices variés et Diane revêt la dimension de l'exécutrice impitoyable des hautes œuvres ¹²⁷. Agrippa est encore un martyr et consent à son supplice dans le sonnet LXXIV : « Ceux qui font à leur dos un innocent outrage [...] », mais il se sent injustement martyr, car il n'a commis aucun méfait et n'a rien à se faire pardonner : « Car si je suis martyr, c'est pour n'avoir rien fait. » (v. 14). La douleur est d'autant plus forte, par conséquent, que la sanction est illégitime. Il n'est pas difficile d'établir ici un lien avec les martyrs de la Réforme, et l'innocence sacrifiée dans les conflits religieux. À l'origine des souffrances épouvantables du poète, on trouve le changement, le caprice de Diane : ainsi, au sonnet XC : « Fors que le changement lui redonne la vie /Et c'est le changement qui me traîne au tombeau. » (vv. 13-14). La maladie dans ce recueil, la source de tous les malheurs du poète est décidément la métamorphose, aussi lit-on dans le même sonnet : le « vouloir volage » (v. 7) de Diane. La métamorphose de toutes ces souffrances, de toutes ces douleurs, mutile, puis désintègre, puis brûle, engloutit le corps du poète.

Plus caractéristique de la rhétorique albinéenne est, nous semble-t-il, la présence dans ce magasin des suicides des guerres civiles contemporaines d'Agrippa, et dans lesquelles son implication, pour le coup, n'avait effectivement rien de métaphorique. Sans doute, encore une fois, en effet ne faut-il jamais séparer cette poésie, pour rendre compte de son authenticité, et la distinguer de la mignardise pétrarquaisante, de la réalité historique du poète soldat, celui que la mémoire genevoise a gardé à travers la périphrase de Général Agrippa D'Aubigné¹²⁸ ; en effet celui qui a vu à huit ans les corps pendus des chefs protestants d'Amboise emprunte son imagerie à une réalité odieuse qui n'a rien de fictif.

II ~ Les métamorphoses de la figure du poète.

¹²⁷ Voir Fernand Hallyn, *Formes métaphoriques dans la poésie de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975, p. 186 : « Lorsque la distribution s'allonge, le principal souci des poètes est d'éviter la monotonie. Dans une évocation de la forge de l'amour par d'Aubigné, le premier quatrain contient une série de métaphores prédictives avec *être*, mais le second introduit de l'action (*tourmenter, rabattre, apaiser*) et de la variation dans la présentation des métaphores (avec apposition, avec *servir de* et avec complément déterminatif d'identification). »

¹²⁸ Plaque mémorielle à l'intérieur du temple de Genève.

A ~ Le poète persécuté, l'écorché vif, le soldat et l'amoureux.

Le sonnet IV quitte en effet la « tempeste » et les « flots » pour une persécution moins cosmique, celle de la défiance et des menaces de la guerre civile. Le poète évoque une mort recherchée « tous les jours » (v. 2) par des « ennemis, d'aguetz, de complotz » (v. 4). C'est alors un drame plus obscur qui se joue, plus domestique, avec la nécessité de cacher ses « pistoles dessoubz [sa] teste » (v. 6). Dans ce contexte plus trivial, mais non moins menaçant, Diane fait sa première apparition à travers l'apostrophe de la « chere maistresse » (v. 10). Aubigné s'excuse avec une ironie certaine, un peu revancharde, de mêler au lyrisme de ses vers « le soldat...la poudre, la mesche, et le souffre. » (v. 14). On voit ici une autre métaphore, qui constitue plutôt une métamorphose du réel dans le lyrisme, comme allégorie de la souffrance. Mais quoi qu'il en soit, ce réalisme des guerres de religion confère une plus grande crédibilité à l'épanchement d'Agrippa. La référence au contexte historique se confirmera au sonnet VIII avec la comparaison explicite : « Oui, mais ainsi qu'on voit en la guerre civile » (v. 1). La France, « mere affligée »¹²⁹ se superpose au corps du poète, tous deux martyrisés : le « corps mort du pays » (v. 4) répond à l'*ekphrasis* : « Je suis le champ sanglant où la fureur hostile / Vomit le meurtre rouge » (vv. 5-6).

C'est ici en même temps la superposition du poète mondain pétrarquisant - quoi qu'il en dise - et de l'auteur furieux, débridé et vengeur des *Tragiques*. La trivialité des images confère à ces passages toute la singularité d'un lyrisme violent et horrifique. Il s'agit bien d'un massacre, et le terme d'hécatombe, le caractère de « rite sacrificiel »¹³⁰ prend ici tout son sens. Le substantif « horreur » apparaît pour la troisième fois dans l'*Hécatombe*¹³¹, associé encore au « tourment ». Le sang, le meurtre, l'image répugnante de la vomissure, tout nous ramène encore à cet univers d'écorché déjà évoqué. Ici encore, ces images sont indissociables des massacres narrés par les contemporains des troubles, ainsi par exemple celui de Pierre Boaistuau dans son *Histoire des Persecutions de l'Eglise chrestienne et Catholique*. « On apperçoit tous les jours que ceux qui croient en Iesus Christ ne peuvent estre estonnez ny domtez d'aucun. Qu'on leur coupe les testes, qu'on les crucifie, qu'on les expose aux bestes, qu'on les jette au feu, qu'on

¹²⁹ *Les Tragiques*, I, v. 97, éd. cit. p. 47 : « Je veux peindre la France une mere affligée [...] »

¹³⁰ Robert Mélençon, art. cit.

¹³¹ La première occurrence apparaît au sonnet II, v. 2 : « Exposé à l'horreur de la mer enragée, », la deuxième, au sonnet III, v. 4.p.40.

leur dresse tous les tourmens du monde, tant plus on les afflige, tant plus croist le nombre, ny plus ny moins que quand on taille la vigne pour la rendre plus fertile. »¹³² Plus Diane martyrise Agrippa, et plus son amour pour elle prend de force et d'ampleur.

Dans le sonnet IX se poursuit la métaphore guerrière et se confondent véritablement le contexte historique des guerres de religion et l'amour dévastateur. C'est la « raison » du poète qui est assiégée dans une « guerre civile » impitoyable qui l'oppose à l'amour. Le récit guerrier se substitue au récit de naufrage, marqué par tout le champ lexical de la bataille, « enemy », « gros camp » (v. 5), « bourgeois mutiné » (v. 8) « attaquans » (v. 9), et on le voit, il s'agit bien d'une guerre contemporaine, avec l'évocation des roturiers. Au bout du compte, c'est l'orgueil du soldat Aubigné qui subit une implacable déconfiture. En effet, à la suite d'un affrontement « ensanglanté d'horreur » c'est la reddition et Canossa : « Le soldat déconfit s'humilie au vainqueur » (X, v. 7).

Petit à petit, cette violence et cette cruauté sont clairement associées à Diane, à qui il « crie merci » (X, v. 12) et qui est bien identifiée comme « la force ennemie » (v. 11). Apparaît alors la métaphore convenue de l' « Amour vainqueur ». On peut repérer cette hantise de la déchéance, de l'abdication qui chez Aubigné est enrichie par la réalité du combat huguenot. Parfois, le poète oublie presque son propos amoureux et narre une anecdote, ainsi, au sonnet XIV : « Je vis un jour un soldat terrassé, / Blessé à mort de la main ennemie » (vv.1- 2). On quitte alors clairement le lyrisme et la poésie amoureuse pour un authentique témoignage, et le poète va multiplier les précisions atroces dans un art de l'hypotypose qu'on lui a déjà vu dans le recueil et qui illustre la force de son style : « De mille mortz ce périssant pressé/Grinçoit les dents en l'extreme agonie » (vv. 5- 6). Les allitérations gutturales, qui restituent le grincement de dents, se joignent ici à la description pour confirmer et amplifier l'horreur. On songe évidemment au passage de la Bible et des Évangiles qui confèrent une dimension plus noble à ce passage : « Et il y aura des pleurs et des grincements de dents. »¹³³. En outre, les antithèses, « Mort et non mort, vif non vif fut laissé » (v. 8) accentuent le caractère terrifiant de ce portrait d'agonisant où rien ne nous est épargné, où le mort saisit le vif pour recycler ici l'expression juridique.

¹³² Texte cité par Mathilde Bernard, *op.cit.* « Le parti de la peur », p. 217.

¹³³ Luc 13 : 28.

Le poète guerrier devient un assaillant redoutable au sonnet XV : « [...] nous assaillons un fort bien défendu » (v. 1), et la dame constitue le « butin », le « trésor » qu'il convoite. Cependant, l'entreprise est vaine et il finit par songer à des attitudes conquérantes et simultanément presque suicidaires : « Je veux à coup perdu me jeter dans la porte » dans le sonnet XVI (v. 14).

La période des troubles hante le recueil et, au sonnet LXXXIX, se déchaîne une barbarie impressionnante, frénétique et sadique. Diane ici est la destinataire d'un réquisitoire qui sent la poudre des batailles et les tortures de l'Inquisition :

Diane, ta coutume est de tout deschirer,
Enflammer, desbriser, ruiner, mettre en pieces,
Entreprises, desseins, esperances, finesses,
Changeant en desespoir ce qui fait esperer. (vv. 1-4)

Revient la notion de « désastre » et s'y ajoute un sadisme presque grotesque, très décalé : « Va au feu, mon mignon, et non pas à la mort [...] » (v. 11). Diane devient la spectatrice qui savoure le spectacle des « longs tourments »¹³⁴ subis par Aubigné, et se délecte d'une souffrance qui n'en finit pas, lui autorisant un spectacle sans cesse renouvelé. On songe ici à la représentation très partisane de Catherine de Médicis dans le tableau de François Dubois, se repaissant du spectacle horrible du charnier de la Saint Barthélemy, au sortir du Louvre¹³⁵.

Tout près de la conclusion du recueil, dans le sonnet XCIV, c'est le retour de l'évocation explicite des guerres de religion :

Si vous voyez mon cœur ainsi que mon visage,
Vous le verrez sanglant, transpercé mille fois,
Tout brûlé, crevassé [...]
[...]
C'est ainsi qu'on a veu en la guerre civile
Le Prince foudroyant d'un outrageux canon
La place qui portoit ses armes et son nom,
Destructeur son honneur pour ruiner sa ville. (vv. 1-3 et 11-14)

¹³⁴ On pense à « l'esprit gémissant en proie aux longs tourments », Baudelaire, *Les fleurs du mal*, « Spleen ».

¹³⁵ François Dubois, *Le Massacre de la Saint Barthélemy*, huile sur panneau, musée cantonal de Lausanne.

C'est l'image d'un suicide que l'on a ici, suicide assumé qui prend la forme d'une reddition sans condition et délibérée, et qui reprend le motif des « estranges desastres » chers à Aubigné.

Dans le sonnet XCVI se déchaînent de nouveau l'horreur et la barbarie : bilan des « cent amoureux sonnets donnez pour mon martyre » (v. 2). Est évoquée alors l'idée du sacrifice et Aubigné justifie l'hécatombe :

Pour ces justes raisons j'ai observé les cent :
A moins de cent taureaux on ne fait cesser l'ire
De Diane en courroux [...]
[...]
Mais quoy ? puis-je cognoistre au creux de mes hosties,
A leurs boyaux fumants, à leurs rouges parties
Ou l'ire, ou la pitié de ma divinité ? » (vv. 5-7, 9-11)

Et la conclusion est morbide : « [...] La Tauroscytiene /Eust son desir de sang de mon sang contenté. » (vv.13-14).

À ce titre, les derniers sonnets sont un sommet dans l'horreur. Dans le sonnet XCVII est évoqué encore le rite sacrificiel et le « tauroscyte », de l'« holocoste » (v. 6) avec l'offrande improbable de « [l']estomac pourpré » (v. 4) du poète offert sur l'autel de Diane. Nous assistons véritablement ici à la cérémonie monstrueuse : « l'holocoste est mon cœur [...] mes pleurs sont pour l'hostie [...] ». Cet « estomac », siège de l'amour et de la sincérité, est un motif fréquent chez Aubigné, ainsi dans les *Tragiques* : « [...] le siecle où il n'est pas permis / d'ouvrir son estomac a ses privez amis »¹³⁶. Il y a là une expression très concrète et charnelle du lyrisme, et il se marie aux écorchés de Vésale, aux planches anatomiques mais aussi aux tortures d'une époque de géhenne. Ainsi lit-on, dans les témoignages des contemporains de notre auteur, semblables récits de tortures. Pour exemple, parmi de nombreux autres, ce passage des *Mémoires de Pierre de l'Estoile*, année 1591 :

Tardif emmené le dernier, voiant au gibet les deux autres s'esvanouit, tant d'apprehension, comme on presuppose, que pour la plaie de son bras qui s'estoit ouverte, s'estant à peine achevé de saingner, quand on l'alla prendre prisonnier en sa maison. Si qu'il traînerent ce pauvre homme à demi mort au supplice.¹³⁷

¹³⁶ *Les Tragiques*, II, v. 845-846.

¹³⁷ L'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, dir. G. Schrenck, t. I, éd. Xavier Le Person, Genève, Droz, 2011, p. 189.

De même, l'amour fait-il subir les pires atrocités au poète. « L'amoureux adore Diane non point en dépit, mais à cause de cette froideur pour lui si érotique, de cette cruauté si fascinante, liant avec elle un pacte sadomasochiste »¹³⁸ Que reste-t-il du poète au terme de cette *hécatombe* ? « Un monceau d'os, de sang, et de cendre, et de braise » dans le sonnet XCVII (v. 14).

B ~ Poète et pathologie : le corps et l'esprit malade et moribonds.

« Comme les héros tragiques, Diane et son soupirant sont dépossédés de leur raison, rivés à leur folie, gouvernés par leurs seules pulsions [...] » écrit Véronique Ferrer¹³⁹. Nulle surprise donc si la maladie s'insinue dans ces métamorphoses successives. Le recueil parfois sent la poudre des batailles, c'est parfois le traité de médecine, de l'écorché vif des traités de Vésale ou d'Ambroise Paré, dont la légende prétend qu'il aurait trépané Aubigné au château de Talcy. Il s'agit tantôt d'une maladie de la psyché, d'une forme de schizophrénie très propre à l'Éros baroque, tantôt d'une maladie organique qui bouleverse tout le corps du poète et lui impose cette fois de laborieuses et multiples métamorphoses.

Dans le sonnet XIII, Aubigné affirme cette double identité, et le combat que se livrent « raison » et « folie » : « un hoste nouveau/ Qui ne la cognoist point, la chasse et met en fuite » (vv.3-4). Le texte se fait non pas lyrique mais agité, ponctué d'exclamations exaspérées (« ha ! »). Le poète est animé par des « desirs esgarez » (v. 9), de « traistres pensers » (v. 10). Au sens propre, Diane a juré sa perte, la perte de son identité, de son intégrité.

Ainsi le sonnet XLVI, à ce titre, file la métaphore de la maladie, avec force détails : le poète souffre d'une « fiebvre bourrelle » (v. 1), mais les divers états opposés par lesquels il passe mettent en scène la folie qui s'est emparée de lui : « L'amour premierement me gelle » (v. 5) puis il retombe « en chaud mal » (v. 14) ; « D'espoir m'eschauffe la cervelle » (v. 8) suggère davantage la folie que la maladie organique. On rencontre des *topoi*, comme celui de la guérison qui rend malade, et ces changements d'états intempestifs font songer au fameux sonnet de Louise Labé – qui elle-même s'inspire de Pétrarque¹⁴⁰ : « J'ai chaud extreme en endurant

¹³⁸ Gisèle Mathieu-Castellani, art. cit., p. 155.

¹³⁹ Véronique Ferrer, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les turbulences de la poésie. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010. « Une volée de poètes » : D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610 », p. 498.

¹⁴⁰ Pétrarque, *Canzoniere*, CXXIV.

froidure »¹⁴¹. *Topos* bien connu de la poésie universelle, cette douleur, le poète la recherche, comme sa mort, dans le sonnet XLVIII, « la desirable fin » (v. 2), « Mais mourir c'est trop peu, je veux languir tousjours [...] et fuir mon secours [...] » (v. 5, v. 8). La maladie hante le recueil, ainsi encore dans le sonnet LVII : « Tu sens bien ma chaleur, ma fiebvre, mes travaux, /Tu vois mon œil tourné [...] » (vv. 7-8) et se prépare la révolte contre l'indifférence de Diane, à l'origine de tous ses maux, qui s'explique ainsi : « Mais le sain oublieux est inique au malade. » (v. 14).

La pathologie qui hante évidemment tout l'ouvrage, plus encore que les dérèglements du corps, c'est la mélancolie, au sens où on l'entend à la Renaissance, en lien avec la théorie des humeurs, la bile noire, et celle-ci se manifeste par des lamentations sur l'absence de réciprocité : ainsi au sonnet XLIII on quitte la poésie pétrarquaisante pour un lyrisme plus sincère, un cri du cœur : « Mais quel malheur pourquoy /A mon vouloir bruslant ton vouloir ne ressemble ! » (vv. 13-14). Immédiatement après, c'est une euphorie qui s'empare du poète, au sonnet XLIV : « Qui pourrait vous ouir, si belle vous voyant ? » (v. 9). Ainsi alternent désespoir et euphorie dans ce recueil, - le désespoir l'emporte, bien sûr-, et Agrippa, à maints égards, pourrait se retrouver dans la cohorte des poètes maudits, le spleen et l'idéal albinéens. On peut s'étonner que ce Printemps albinéen soit associé à la mélancolie, quand, dans la théorie des humeurs de Paré, c'est l'automne qui lui est propice¹⁴². Il s'agit là au fond d'un dérèglement supplémentaire, qui rend la relation amoureuse telle qu'elle est infligée par Diane tout à fait dénaturée. En réalité, cela s'explique également par le mythe qu'Aubigné a voulu créer autour de la création de ce recueil, celui d'une composition de jeunesse, marquée par la fraîcheur, la naïveté et la spontanéité, ce qui ne se vérifie pas dans la réalité : « Cet enfant bouffon »¹⁴³, qu'il oppose, on le sait, au « fascheux hyver »¹⁴⁴, constitue une métamorphose de la réalité d'une production qui s'est poursuivie jusqu'à sa mort.

Dans le sonnet LVII, Aubigné multiplie de nouveau les antithèses et l'amour laisse place à la détestation : « Ainsi de mon amour je conçois une haine. » (v. 4). Et dans le sonnet LVIII, est exprimé l'affreux déchirement, l'affreuse dislocation que nous avons vue concrétisée dans les sanctions martyrisantes déjà évoquées. : « Qui me fait de moy mesme ennemy devenir ! »

¹⁴¹ Louise Labé, *Œuvres complètes*, éd. François Rigolot, Paris, Flammarion, 1986, sonnet 8, p. 125.

¹⁴² « Ainsi, l'humeur « mélancholique » redonde principalement en automne, ou en l'âge déclinant et première vieillesse ». *Œuvres* de Paré cité par Mathilde Bernard dans *Écrire la peur...* « Le concept de peur au XVI^e s. », *op. cit.* p. 54.

¹⁴³ Préface des *Tragiques*, v. 70, édition de J.R. Fanlo, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 276.

¹⁴⁴ *Le Printemps*, « Hécatombe à Diane », édition de Véronique Ferrer, p. 243.

(v. 11). Ces paradoxes inscrivent le poète dans un univers décalé, qu'il qualifie régulièrement de « bizarre », comme (v. 6) dans le sonnet LVIII, et il évoque la folie, « [s]on ame insensee » (v. 6). On avait une perte d'intégrité physique avec l'écartèlement, le démembrement, la disparition par le feu, le poison, ou la noyade. Ici c'est la perte de la raison qui menace le poète. Il y a une belle expression dans le sonnet LX qui résume l'état pénible et inédit dans lequel se trouve Agrippa : « celle d'estranges desastres » (v. 11)¹⁴⁵. Schizophrénie toute poétique, et néanmoins, comme toujours chez l'auteur, extrêmement crédible, en raison d'un style d'une singulière efficacité, que l'on retrouve dans l'ensemble du recueil, comme encore dans les sonnets successifs LXII, et LXIII :

Puis-je voir sans pleurer ma raison surmontee [...]	(LXII, v. 5)
Comment peut l'ame humaine eschapper affolee [...]	
Perdre leurs dignitez et mourir amoureux ?	(LXIII, vv. 5-6)

C'est une vision qui pourrait être intégrée aux analyses de Julia Kristeva dans son essai sur l'abjection.¹⁴⁶

Dans le sonnet LXX, le poète dépeint cet état d'instabilité permanente, cette épuisante et continuelle métamorphose de ses sentiments et de ses sens qui ne lui accordent aucun répit : « L'une me brusle, et l'autre me fait transir de glace [...] /Fondement sablonneux où j'assieds mon audace. » (v. 5 et v. 8). Le poète exprime en réalité les symptômes d'une profonde dépression. Ainsi au sonnet LXXI : « Les lys me semblent noirs, le miel aigre à outrance, / Les rozes sentir mal, les œillets sans couleur [...] / Me nuire le repos, me nuire le dormir » (vv. 1-2 et v. 13). Métamorphoses des humeurs du poète : sources, cette fois encore de sa souffrance. Son impuissance à s'opposer à ces changements continuels, à conserver son intégrité, redouble la douleur. Ainsi dans le sonnet LXXV, il accumule, de manière quasi compulsive, les métaphores empruntées à Ronsard et Pétrarque, qui rendent compte de son impuissance :

[...] une galère ayant perdu la rame,
 Le poisson hors de l'eau, la terre sans humeur,
 Un Roy sans conseil, un peuple sans seigneur [...]

¹⁴⁵ Voir à ce sujet « La mélancolie de l'amant » dans *L'amoureuse rage, Agrippa d'Aubigné poète profane* de Véronique Ferrer, Genève, Droz, 2023, p. 196. « Le terme *desastre*, qui associe le malheur de l'amant au dérèglement des astres, rend compte de la fatalité astrologique chère aux poètes de la désespérance. D'Aubigné y recourt volontiers à la suite de Desportes. »

¹⁴⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 9 : « Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui. ».

Helas ! Que puis-je donc ? Je ne puis que souffrir [...] (vv. 1-3 ; 9)

L'ensemble du recueil est gouverné par cette destruction, cette hécatombe en cent sonnets, et le sonnet XCI dresse une forme de funeste bilan à cet égard :

Ainsi moy qui jusqu'icy
N'ay gouste que le soucy,
L'amer, les pleurs et la braise [...] (vv. 9-11)

Dans le sonnet XCIX, on est au crépuscule de l'ouvrage, et la fureur a réellement cédé la place au désespoir,

Soupirs espars, sanglots en l'air perdus
Tesmoins piteux des douleurs de ma genne,
Regretz tranchantz et avortez de ma peine, (vv. 1-3)

Comme dans les métaphores du poète jardinier, que nous allons examiner à présent, on a ici la vanité, l'inutilité qui met un terme à cette hécatombe : elle n'est plus que lassitude, frustration éternelle et égarement : « Plaisirs trompez d'une esperance vaine » (v. 6).

C ~ Le jardinier, le laboureur, le poète et la nature

Dans les sonnets plus riants, le poète retrouve le cadre bucolique de la métaphore du jardin, du jardinier. Au sonnet XX :

Nous ferons, ma Diane, un jardin fructueux :
J'en seray laboureur [...] [...]
Vous y verrez niellés mille beautez escluses
[...] [...]
A moy toute la peine, et à vous le plaisir. (vv. 1-2 ; 9 ; 14)

Ici on retrouve le *locus amoenus*, au sonnet XIX, un « doux abry » (v. 2) associé à des chants, et une harmonie universelle. C'est alors l'allusion explicite au mythique et bien réel parc de Talcy, et à l'événement fondateur, au sonnet XXXI, au premier tiers de l'ouvrage : « Dans le parc de Thalcy » (v. 1) Aubigné a gravé son nom et celui de Diane, et c'est à la nature qu'il confie le soin de protéger et faire croître son amour : « Croissez, arbres heureux, arbres en qui j'ay mis... » (v. 9). On trouve une autre variation sur le thème du jardin, dans le sonnet LV, où

Aubigné confronte le chemin qu'il a choisi, celui de l'authenticité et de la souffrance, au mauvais chemin, celui des menteurs de la poésie amoureuse : « Ce chemin est fascheux, plein de sables mouvantz, / D'espines, de rochers [...] » (vv. 4-5) et face à ce chemin de passion et de vérité, il évoque à gauche, comme dans les romans de chevalerie, le mauvais chemin, sinistre, ou « senestre » : « ce sentier qui pippe les passantz » (v. 8). Son amour s'inscrit dans un espace cloisonné, étouffant, « emprisonné des eaux, des fossez et des hayes » (v. 12). Pourtant, c'est celui qu'il s'est choisi. Face à tous les maux qu'il endure, Aubigné rêve d'une vie heureuse : après les rigueurs du « froid cuisant », au sonnet LXXVI (v. 8), il aimerait être réchauffé par un « soleil reluisant » (v. 5), un « zephir douillet » (v. 8) et un « printemps fertile » (v. 7).

Le thème du poète jardinier revient au sonnet LXXVI : « Le jardinier curieux de ses fleurs », quand il délaisse son jardin, est surpris qu'à son retour celui-ci ait prospéré plus encore que lorsqu'il le soigne. Et Aubigné de comparer ce phénomène à son amour : il continue de croître même quand il s'évertue à l'oublier et cesser de le cultiver. Au bout du compte, ce qu'incarne le poète c'est la stérilité d'une terre qui a subi, au sonnet LXXXII, « Des neiges, des frimatx, et mesmes des orages » (v. 9) ; mais alors que la nature ensuite « esclost son fruit » (v. 9), il déplore la vanité de ses propres entreprises :

Hélas ! je souffre bien les ennuieuses guerres
Des cieux, des ventz (...)
Mais je ne voy' ni fleurs, ni printemps, ny zephirs ! (vv. 11-14)

La promesse de printemps s'éteint bien vite. Ainsi, dans le sonnet suivant LXXXIII, il évoque l'idée que « ce printemps est glacé » (v. 11). C'est que le monde tout entier, tout autant que le poète, est malade de l'amour pour Diane, le monde entier est dérégulé et bizarre, comme Aubigné. Cette stérilité du Printemps est en effet récurrente, ainsi dans le sonnet LXXXVI :

Les espoirs de l'amour sont les bleds verdissantz,
Le desdain, les courroux sont frimatx blanchissantz :
[...]
La beauté du printemps soubz le froid se conserve [...] (vv. 9-10 ; 13)

Dans le sonnet LXXXVI le poète se lamente de ne recueillir aucun fruit de ses soins : « Mais je ne cueille fruit, espics, ne recompense. » (v.14).

Comme nous l'avons évoqué plus haut, il est donc manifeste que le titre du *Printemps*, en définitive, ne rend compte que fort peu du contenu de l'ouvrage d'Aubigné. Il pourrait même

s'agir, à certains égards, et le ton souvent revanchard et cynique qu'adopte l'auteur confirme cette hypothèse, d'un titre ironique. Quelle est donc la nature « étrange » de ce *printemps* stérile, marqué par la *disperata* et la mort, ce *printemps* avorté et sinistre ?

Néanmoins, ce motif du poète jardinier, ce cadre bucolique, s'associe dans l'ouvrage à une dimension plus légère et plus riante, certes plus rare, d'un poète qui aspire à la légèreté et à la sensualité de l'amour avec Diane.

D ~ Mignardises, sensualités et poésie légère : un autre Agrippa, plus libertin.

Le recueil brode tout d'abord sur le motif très précieux d'un objet qui prend le relais du poète. Tantôt il s'agit d'un portrait de Diane, tantôt d'un sonnet, ou de la page elle-même du recueil. Ainsi le poème devient-il un avatar d'Agrippa dans le sonnet XXXIX, comme dans la tradition pétrarquiste, et il en fait un émissaire de son amour :

Va-t-en dans le sein de ma mye,
Sonnet plus mignon, plus heureux
Que ton maistre [...]

(vv. 1-3)

Moins rude qu'Aubigné, le poème, ici, a davantage de chances de plaire par son raffinement « mignon » à la belle Diane Salviati. Au sonnet XXV, le poète devient peintre et se substitue à l'artiste qui ne parvient pas à restituer la beauté de Diane. De la même façon, la poésie maniériste a souvent investi cette thématique du portrait impossible, en raison de la beauté ineffable de la dame, ainsi Isaac Habert, ou encore Jean Godard ou Pierre de Cornu dont *L'Éros baroque*¹⁴⁷ reproduit les poèmes.

Peintre, avant que d'oser pourtraire
Ma dame et de la contrefaire,
Elève ton esprit aux cieus,
Va là-haut apprendre des dieux
Et des déesses immortelles
Comme on peint les beautés plus belles [...]

Artiste plus efficace que le peintre, Agrippa arrive, par la force des mots, à recréer Diane, à la faire surgir du papier, tel un démiurge, au sonnet XXV :

¹⁴⁷ Gisèle Mathieu-Castellani, *Éros baroque, Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet, 1986, « Portraits maniéristes », p.147.

Je pein' ce brave front, Empereur de ta face,
 Tes levres de rubis, l'or de tes blonds cheveux,
 L'incarnat de ta joue et le feu de tes yeux ;
 [...]

 Un peintre ne peut plus : j'en sçay bien plus que luy.
 Je fay ouïr ta voix, et sentir ton haleine,
 Et ta douceur [...]

(vv. 4-6 ; 11-13)

Ainsi l'amoureux développe-t-il ici la thématique conventionnelle du poète Créateur, cette faculté de la poésie de célébration qui permet d'immortaliser la femme aimée et lui assure une extraordinaire postérité. C'est le même discours que celui que tient Ronsard dans la fameuse pièce XLII des *Sonnets pour Hélène* : « Ronsard me celebroit du temps que j'estois belle. »¹⁴⁸

Plus loin, le sonnet XLII hésite à se faire portrait de Diane, et le poète déplore le teint de la dame qui éclipse tout : « Auprès de ce beau teint le lys en noir se change » (v. 1). Le papier lui-même, qui recueille la poésie d'Agrippa, échoue cette fois à la célébrer : « Du signe la blancheur auprès de vous s'éteinct, / Et celle du papier où est vostre louange. » (vv. 3-4).

Agrippa avait inscrit d'emblée son recueil dans cette tradition de la célébration dans le sonnet VI : « J'entreprends hardiment de te rendre éternelle [...] » (v. 1). Et de nouveau, dans le sonnet LXXVII : « Las ! je t'immortalise, et te deffends du port / De l'oubly tenebreux [...] » (vv. 9-10). Grâce à la toute-puissance de la poésie d'Agrippa Diane ne plongera jamais tout à fait dans oubli. Dans le sonnet XXXIII, Aubigné, nouveau Ronsard, proclame encore son désir de rendre hommage à Diane grâce à la magie de son art : « Je veux te louer, te chanter, / Dire ta beauté nonpareille » (vv. 1-2). La poésie d'hommage apparaît encore dans le sonnet LXX : « Diane, des le jour que l'esclair de ta face/ [...] Je n'ay peu adviser si je doy' plus d'honneur/ A ta douce beauté, ta sagesse, ou ta grace. » (vv. 1 ; 3-4).

Dans le cadre de cette poésie plus légère, production d'un poète plus riant que le persécuté de la Tauroscytienne, dans les sonnets XXXIV à XXXVIII c'est un poète sensuel et volontiers mutin qui apparaît : Agrippa est fâché que Diane dissimule ses beautés et s'insurge : « Pourquoi me caches-tu le Ciel de ton visage [...] » (v.3) et, plus loin, il lui intime de cheminer « toute nuë » (XXXIV, v. 10) : « Je t'ai montré mon cœur, au moins montre ton sein. » (XXXIV, v.10 ; 14). Dans le sonnet suivant, le poète se rappelle leurs deux mains entrecroisées, et son imagination s'enflamme :

¹⁴⁸ Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 400.

Si tu es fine assez, devine
Ce que sur nos doigts j'imagine
Qui sont entrelassez ainsi [...]

(vv. 9-11)

Cette sensualité va *crescendo* au sonnet XXXVIII, car le poète se lamente de l'extrême blancheur de Diane, et aimerait « mesler la couleur » (v. 3) au « lys » de son visage. En effet Diane n'a pas encore vu son teint se colorer « aux chaleurs d'une ardente fournaize » (v. 11) et Agrippa aimerait qu'elle accepte son amour : « Et que je soy l'orphevre, et l'hymen soit la braize. » (v. 14).

De même, dans le sonnet XLIII, le corps de Diane est évoqué avec une énumération en forme de blasons : « Des marques que ta gorge, et ton bras, et ta main [...] » (v. 2).

Cet univers qui évoque une préciosité courtoise s'associe parfois à l'image conventionnelle du poète serf. Ce dernier apparaît ainsi au début du sonnet LXIX, dans une imagerie très médiévale :

« Un povre serf bruslant » (v. 1) doit en effet faire face à la réalité insurmontable du scepticisme de Diane face à son amour :

Longtemps humilié, discourant à sa dame
Son amour, sa confiance et sa volante flamme
Eut pour response enfin qu'elle n'en croyait rien.

(vv. 2-4)

Le servage réapparaît avec l'oxymore dans le sonnet LXXXVI : « ma serve liberté » (v. 2). Cependant, cette légèreté de la poésie de pur hommage, cette image sensuelle et séduisante de l'artiste est rare dans le recueil, et n'a pas été placée par Aubigné dans les lieux stratégiques de son recueil. Il lui préfère la violence, voire les décalages grotesques. Aussi intéressons-nous à cet aspect nouveau de notre poète *transformiste*¹⁴⁹ dans *Hécatombe à Diane* : le poète magistrat, et l'imagerie du procès.

E ~ Le poète -magistrat qui instruit un double procès, celui de Diane et le sien.

On trouve à plusieurs reprises, dans *L'Hécatombe à Diane* les traces du poète justicier, qui répondent en écho aux *Tragiques* et, en particulier, à la *Chambre dorée*. Ainsi, dans le sonnet

¹⁴⁹ Le transformisme est d'ailleurs évoqué dans *Le Mythe de la métamorphose* de Pierre Brunel, Paris, Corti, 2004, p. 60.

XLV, il apostrophe sans ménagement son amour : « Veux-tu plaider Amour ? » (v. 1). Et s'invite alors tout le lexique judiciaire, le plus trivial qui soit ; l'auteur manie « un étonnant langage juridique, pour ne pas dire procédurier »¹⁵⁰ : « [...] et veux te demander / La somme et l'intérêt de tout ce que j'endure, / Tu me repareras l'injustice et l'injure [...] » (vv. 3-5). En désespoir de cause, il sollicite Diane qui doit être arbitre, juge témoin de ce procès qu'il demande. Car enfin il s'agit d'obtenir justice ! Vérité et justice sont les deux armes que le poète oppose au change, aux métamorphoses et à la souffrance qui lui est imposée. On songe à la *Chambre dorée*, et à « La justice fuyive, en sueurs, pantelante [...] » (v.34). On trouve d'ailleurs les accents des *Tragiques* dans le sonnet LXII, qui constitue une série d'imprécations vengeresses contre Diane, et l'on pense à l'expression « l'acier de mes vers »¹⁵¹. Ainsi lit-on la colère d'Aubigné face à une Diane monstrueuse et terrifiante, cynique : « Je maudy les fiertéz, les beautez et les cieux, / Je maudy mon vouloir [...] » (vv.9-10). La vengeance finit par être d'une grande violence dans le sonnet LXVIII, car la douce image des deux amants gravant leurs noms enlacés sur les arbres du parc de Thalcy est réinvestie ici, mais c'est l'acier des vers du poète qui s'est substitué à la tendresse : « Je graveray mon nom sur ce cœur endurecy, / Le bruslant de mes feux, le mynant de mes larmes. » (vv.13-14). Ce procès, Agrippa l'instruit à la fin du recueil dans le sonnet C et il fait de son ouvrage comme une pièce à conviction pour le « tribunal d'amour » face auquel il n'hésite pas à brandir son cœur, organe martyrisé à tort : « Mon cœur sera porté diffamé de bruslures, / Il sera exposé, on verra ses blessures » (vv. 1-2). Il demandera justice au juge aveugle « Amour » Et Aubigné de se faire ici le juge de Diane, qu'il met en garde : elle devra assumer sa responsabilité dans le « desastre » et l'anéantissement d'Aubigné et ne pas invoquer Vénus :

Tu diras ; C'est Venus qui l'a fait par ses ruses,
 Ou bien Amour, son filz : en vain de telles excuses !
 N'accuse point Venus [...]
 [...]
 Tes yeux en sont les arcs, et tes regards les flesches. (vv. 9-11 ; 14)

Et c'est sur ce jugement implacable, ce réquisitoire revancharde que se clôt *L'Hécatombe* : le poète contraint la bien-aimée à ne pas se dissimuler sous la déesse, et ramène le jugement sur terre, au sein des mortels. Ce n'est pas ici le Jugement dernier des *Tragiques*. Il s'agit d'une

¹⁵⁰ Robert Mélençon, art. cit., p. 16.

¹⁵¹ *Les Tragiques*, II, v. 19.

affaire très terrestre. C'est bien l'ambivalence de l'ouvrage, qui préfère souvent évoluer dans la trivialité d'un univers mondain, et non s'enfuir dans les nues d'une poésie sans doute trop éthérée, et c'est ce qui permet d'opérer par l'alchimie du style, la transformation de la poésie mignarde en un discours réaliste et spectaculaire. D'ailleurs, si Aubigné répugne en somme à prendre de la hauteur, il lui préfère l'ampleur, car sa poésie sans jamais quitter la terre et ses éventuels damnés, se plaît à prendre des accents épiques et son amour maltraité répand son *furor* sur l'univers entier.

F ~ Le poète et sa géographie du malheur, un malheur cosmique

Tous les éléments sont convoqués dans ce recueil pour accompagner l'amour du poète, et ses succès comme ses désespoirs revêtent, à de nombreuses reprises, une dimension cosmique. Dans le sonnet XLVII, il cherche à éteindre son feu par l'eau bienfaisante : « Je tuoy dedens l'eau une flamme divine. » (v. 4) mais c'est en vain : « Venus fust nee en mer, et vit parmy les flotz. » (v. 14).

Cette douleur cosmique surgit de nouveau dans le sonnet LX, et l'amant interpelle alors tout l'univers : « O nature cruelle [...] / Terre yvre de mon sang, ô astres rougissants/ Bourreaux du ciel injuste » (vv. 2-4). Il rêve qu'au lieu de le persécuter, tous les éléments lui viennent en « secours » : « La nature, la terre, et le ciel, et les astres. » (v. 14). Dans le sonnet LIX, l'énonciateur, de nouveau, en appelle à une nature cette fois très baroque, ; on songe aux déserts et aux roches égarées des *Stances* de l'auteur : « Tout cela qui sent l'homme à mourir me convie [...] / Je cherche les deserts, les roches egarees [...] » (Stances, I, v. 89 ; 93) :

Pour faire les tesmoins de ma perte les bois
Et les lieux esgarez, pour contraindre les pleines
Et les rocs endurcis et les claires fontaines. (vv. 1-3)

Le paysage est sombre et désolé, et les éléments persécutent le poète, comme dans le sonnet LXV :

De donner loy à la fureur des ventz :
J'ay fait naufrage aux rages d'une Scylle.
Fuyant Caribde et les scyrthes mouvantz. (vv. 12-14)

Il arrive en outre que le recueil propose des visions d'apocalypse, comme dans le sonnet LXVIII : « Et si l'on voit les rochz fenduz par les ruisseaux [...] / Parmi les rochz brisés [...] » (v. 10 ; 12). Le verbe voir met ici en évidence le goût pour le spectacle, pour les visions. Aubigné s'inscrit ici dans une tradition esthétique, et la violence de son amour dédaigné constitue une opportunité pour réaliser un tableau désolé, celui d'un paysage détruit et déchiqueté, propre à l'*Éros baroque*¹⁵². Ainsi peut-on évoquer ici dans la même tradition la vision apocalyptique du sonnet d'Amadis Jamyn :

Alors que le Soleil fait éclipse à la terre,
Le globe de la Lune étant mis entre deux,
La terre se lamente, et d'un front ténébreux
Montre qu'une frayeur toute en soi la resserre.¹⁵³

Cette géographie du malheur revient régulièrement dans le recueil, comme dans le sonnet LXXII : « Qui parent des déserts les solitaires plaines » (v. 11).

À l'origine des déchaînements des éléments il y a Diane, qui surplombe voire, toise l'univers d'Aubigné avec cynisme et malveillance, elle est source de « desastre » dans le sonnet LXXVIII, et agite « Les ventz, les flotz, les mortz » (v. 13).

D'ailleurs cette vision s'accompagne d'une mythologisation du cosmos dans ce recueil lyrique. Dans le sonnet LXXIX surgissent Vénus, Vulcan, Thétis, Cybèle, Saturne, avec un tableau catastrophique qui mêle étranglement, poison, déluge... La maladie qui s'est emparée du poète, comme nous l'avons vu, s'est transférée à la nature et aux éléments, comme on le constate dans le sonnet LXXX :

On dit que la vapeur des mynes sulphurees
Repousse contre mont une secrette humeur
Des veines de la terre [...] (vv. 1-3)

Ceste source fumante est de souffre et d'alun [...] » [v. 9] On songe ici encore aux *Tragiques* et l'ouverture de « Princes »¹⁵⁴ : « Je veux ouvrir au vent l'Averne vicieux / Qui d'air empoisonné face noircir les cieux [...] » (vv.3-4 ;12). Mais c'est Diane cette fois qui doit sans doute avoir « horreur de (son) horreur ! ».

¹⁵² Voir titre du recueil de Gisèle Mathieu-Castellani.

¹⁵³ *Éros baroque, op.cit.*, « Le décor sinistre », p. 182.

¹⁵⁴ *Les Tragiques, ibid.*, « Princes ».

Le change atteint tout aussi bien le poète que ce monde tout entier instable et déstabilisé, ainsi dans le sonnet LXXXI :

Beau soleil [...]
Cause des changements et bel ame du monde,
A quoi les changements et maux, desquels je meurs,
Cette belle inconstance [...]

(vv .1 ; 3-5)

Et le poète de rêver que ce change cosmique et universel permette à la femme aimée, si ferme et impitoyable, de changer à son tour. Cependant, à l'instar du soleil, Diane inflige au poète de multiples métamorphoses, alors qu'il rêve de stabilité : « Aujourd'huy asseché, par le chault mis en poudre, /Le lendemain ma vie est un deluge d'eaux. » (v.14). C'est un poète alambic, un poète tantôt liquéfié, tantôt réduit en cendres, tantôt sublimé...

Dans les trente derniers sonnets, on constate une dégradation irrémédiable du cosmos autour d'Agrippa, et, plus que jamais, le monde devient instable, mouvant, c'est la « branloire » que Montaigne évoquait dans les *Essais*¹⁵⁵. Ainsi, dans le sonnet LXXXVII :

Une mer d'inconstance, et un esprit courant [...]
[...]
L'inconstance de l'eau, et de l'air la collerle,
Si que, belle endurcye, elle peut s'esgaller
D'ardeur, sans se brusler, d'inconstance legere
Au ciel et à la terre, à l'onde, à l'eau, à l'air.

(vv. 7 ; 11-14)

À trois reprises, le terme d'« inconstance » revient, et l'on réalise que tout, en somme, dans l'œuvre d'Agrippa, est marqué par ce concept qui est perçu comme presque systématiquement péjoratif et qui constitue un synonyme de métamorphose. En effet, le nombre d'occurrences est particulièrement élevé. Le monde entier est angoissant, parce qu'il est impossible de le stabiliser. Plus qu'une esthétique évidemment baroque, il nous semble que c'est là la marque de fabrique de cet écrivain hanté par son époque et finalement rêvant d'une stabilité assez classique, celle qui n'arrivera que dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Il y a là, au-delà de la thématique amoureuse, une aspiration à la fois idéologique et esthétique. Ainsi, dans le sonnet XC, lit-on encore, dans une comparaison entre l'état du poète et celui du phénix : « Fors que le changement luy redonne la vie, / Et c'est le changement qui me traine au tombeau. » (v. 12-13).

¹⁵⁵ Montaigne, *Essais*, III, 2 : « Le monde n'est qu'une branloire pérenne. », éd. Emmanuel Naya *et al.*, Paris, Gallimard, « Folio classique », t. III, p. 34.

III ~ Les métamorphoses du style.

« Subject, style inconnu [...] »¹⁵⁶

A ~ la variété des registres et des genres.

On observera, dans *Les Aventures du baron de Fæneste*, les métamorphoses du genre et des registres, mais il est plus surprenant de les trouver dans un recueil de poésie lyrique. On peut d'abord évoquer la diversité métrique de ces cent sonnets : 83 sonnets en alexandrins, 7 en décasyllabes, 9 en octosyllabes et 1 en heptasyllabes. De même, Aubigné varie-t-il la disposition des rimes dans les tercets, et la répartition des rimes féminines et masculines. Ainsi, la forme elle-même, en dépit d'une apparente uniformité, est-elle marquée par de perceptibles métamorphoses.

Mais plus singulier est le mélange des registres dans ce recueil qui ne se contente pas d'associer logiquement le tragique, le lyrisme et le pathétique. En effet, on voit apparaître, par exemple, le grotesque au sonnet LII, dans lequel Agrippa interpelle un astrologue imaginaire, celui qui lui a prédit qu'il perdrait Diane sous peu. On assiste alors à un réquisitoire sur le mode trivial :

Je veux sçavoir qui est ce mignon, ce folastre,
Estropié des yeux et de l'entendement,
Luy arracher la barbe, et demander comment
Il est si liberal de prescher mon desastre. (v. 5-8)

S'ensuit une apostrophe qui nous introduit dans une authentique farce : « Par ton sort, maistre sot, voyois-tu ce malheur ? / Desdy'toy, ou je veux, monsieur le devineur [...] » (vv. 12-13).

Nouveau rebondissement dans le sonnet LXVII avec un réquisitoire ironique et virulent contre l'éloge du libre-arbitre et de la rationalité salvatrice. Il traite de « cagotz » ceux qui ont la naïveté de croire ces armes philosophiques utiles contre l'amour de Diane : le rêve de fermeté est vain et le poète, qui aimerait ne pas céder « à la honte du change »¹⁵⁷, est mis à genoux par sa passion :

Si vous aviez, cagotz, fait preuve de ce feu
Qui sçait de mon plaisir ma volonté distraire,
[...]

¹⁵⁶ *Les Tragiques*, livre second, « Princes », v. 21, éd. cit. p. 358.

¹⁵⁷ Corneille, *Le Cid*, III, 6, v. 1062.

44[...] Vous sçauriez que l'esprit se sent de son organe.
 J'en fis la preuve alors que les yeux de Diane
 Changèrent mon vouloir a ne vouloir qu'amour. (vv. 5-6 ; 9-11)

Sarcasme, dramatisation, on quitte ici résolument le lyrisme pour un genre beaucoup plus léger. C'est un fait encore plus décalé lorsque le grotesque finit par toucher Diane elle-même, dans un désir de vengeance et de désacralisation salvatrice, au sonnet LXIX : « Ha, dame, qui n'es moins stupide qu'orgueilleuse » apostrophe le poète. La vulgarité s'invite de manière spectaculaire dans le sonnet LXXIX avec la périphrase qui désigne Saturne comme « ce filz de putain » (v. 13). Et l'on retrouve ici l'auteur décomplexé des *Tragiques* lorsqu'il utilise pour évoquer les Valois toute sorte de périphrases injurieuses : « en la place d'un roy une putain fardee » (II, v. 761-762) ou la « mere macquerelle » (II, v.762) qui désigne Catherine de Médicis.

Dans le sonnet XXXVI, c'est la gazette ou la chronique qui se mettent soudain au service de la séduction avec une soudaine apostrophe, presque épistolaire, dans un sonnet très expéditif, concis, rédigé en octosyllabes :

Tu m'avois demandé, mignonne,
 De Paris quelque nouveauté :
 [...]
 [...] Je n'ay veu depuis ta personne
 Rien qui doive estre souhaité, (vv. 1-2 ; 5-6)

Étrange registre quand, au sonnet V, Aubigné s'inscrivait dans la filiation de Ronsard, et superposait son œuvre à la sienne : « Mais je veux comparer à beauté la beauté, / Et mes feux à tes feux, et ma cendre à ta cendre. » (vv.7-8).

Le recueil quitte parfois, par ailleurs, on l'a vu, le lyrisme pour le récit épique, comme dans les sonnets VIII à X :

Bien que la guerre soit âpre, fière et cruelle
 Et qu'un douteux combat dérobe la douceur,
 [...]
 Enfin, lors que le champ par les plombs d'une grêle (...) (X, vv. 1-2 ; 5)

Cependant, ce caractère épique n'est pas surprenant et la métaphore guerrière est assez convenue pour les affres de l'amour. Plus étonnante est l'évocation, dans le sonnet XII, d'un mort dans le cadre domestique :

Souhaite qui voudra une mort entourée
De médecins, de pleurs et un lit coutoyé
D'héritiers, de criards, puis être convoyé
De cent torches en feu à la fosse ordonnée.

(vv. 5-8)

Ce tableau très pittoresque et très ridicule d'une mort ordinaire n'a guère sa place dans ce recueil dédié à Diane et à sa céleste beauté...

L'anecdote historique s'invite également dans le sonnet XIV : « Je vis un jour un soldat terrassé / Blessé à mort de la main ennemie ; » (vv. 1-2). On peut imaginer que cette anecdote est authentique, et elle surgit ici de façon assez surprenante au détour de l'expression de son amour en souffrance pour Diane.

C'est, par conséquent, une « étrange » mosaïque que ce recueil, ainsi un peu plus loin, dans le sonnet XXVII, quitte-ton le champ de bataille pour une « fantaisie sur une chevelure d'or »¹⁵⁸. La métamorphose y est évoquée avec la mention de la pluie d'or, « forme menteresse » (v. 6) de Jupiter, quand il séduit Danaé. À plusieurs reprises, par ailleurs, Aubigné invite l'apologue, la fable, ainsi le sonnet XLI qui narre l'aventure de « L'Hyver à la teste grisonne » qui « Gagea que le ciel luy donnoit / Une blancheur qu'il oseroit / Montrer pour braver ma mignonne » (vv. 1-3). De même, dans le sonnet LXIX, Aubigné narre la fable du « povre serf » repoussé par sa bien-aimée. Retour de la fable dans le sonnet XC avec le « clair voyant faucon » qui « planait dedans le ciel ». Aubigné utilise alors la métamorphose pour se plaindre du sort qui lui est réservé. Diane, « clair voyant faucon » (v. 1), lui a préféré un « corbeau » (v. 8), le sieur de Limeuil, qu'elle a épousé. Enfin, nous avons vu comment le recueil, régulièrement, tournait résolument le dos à la poésie d'hommage pour accabler Diane dans un réquisitoire sans merci, assorti d'injonctions musclées, comme dans le sonnet LXXXIX : « Diane, repen'toy, pense que tu as tort [...] » (v. 13), ou dans l'ultime offrande de l'*Hécatombe*, au sonnet C : « N'accuse point Venus de ses mortels brandons, / Car tu les as fournis de mesches et flammèches, » (vv.11-12). Ce dernier vers autorise d'ailleurs à inscrire tout le recueil dans le genre du réquisitoire et du sarcasme. Si bien que L'*Hécatombe à Diane* pourrait tout aussi bien se nommer *Vengeances*, à l'instar du livre VI des *Tragiques*.

¹⁵⁸ Marcel Raymond, *La Poésie française et le maniérisme : 1546-1610*, Genève, Droz, 1971, p. 31.

On aura donc pu établir que si le recueil d'Agrippa est gouverné par la thématique de la métamorphose, celle du genre, et des registres, ceci confirme cette volonté de ne pas inscrire *L'Hécatombe* dans le genre figé de la poésie de célébration.

Pour finir, nous allons mettre en évidence la place essentielle de la métamorphose dans le lexique et les références explicites à des personnages, des allégories de cette dernière.

B ~ La présence explicite de la métamorphose dans le lexique et les allégories.

On peut d'abord évoquer la richesse du lexique du change et de la métamorphose dans *l'Hécatombe à Diane*.

Dès le sonnet III apparaissent les « mortels changements », et cette première occurrence signifie assez la connotation très sombre de l'instabilité, qui sera presque systématique dans l'ouvrage. D'ailleurs, ici, elle est conjuguée à la métaphore angoissante des « sables mouvantz » (v. 9). En opposition à ce mouvement perpétuel, on trouve dans le sonnet IV l'aspiration au « repos » (v. 9). C'est dans le premier tercet du sonnet VII que l'inconstance apparaît (« Inconstante », v. 11). Le terme surgit, en lien avec la « fortune contraire » (v. 3) et la notion de malchance. Dans le sonnet VIII c'est un « heureux changement » (v. 13) qui est évoqué, mais de manière ironique : c'est le moment où le poète sera terrassé et où la lutte deviendra inutile.

Les termes « inconstance », « mouvement », « change » sont très fréquents. Ils appartiennent au même champ sémantique parfois que le mensonge, la feintise, la dissimulation. Ainsi, dans le sonnet LXX est évoquée la « feinte douceur » (v. 7) de Diane. Dans le sonnet LXXVIII, on a un portrait-charge et les termes de la dissimulation s'accroissent, associés à l'anaphore significative de la préposition « soubz » :

Soubz un œil languissant et pleurant à demy
Soubz un humble maintien, soubz une douce face,
Tu cache un faux regard, un éclair de menace,
[...]
Tu fais de l'asseuree et tu vis d'inconstance ;
[...]
Ainsi fait la marastre
Qui desguise de miel l'aconite noircy. (vv.1-3 ; 9 ;13-14)

Face à ce mensonge et cet art du travestissement qui rappelle les sulfureux tableaux des Valois, on a la fermeté et l'authenticité du poète, ainsi dans le sonnet LIX :

Mon malheur n'est pas tel que je le puisse feindre,
Il se montre soy mesme, et il sçait bien se pleindre
Quand je le veux cacher soubz la clef d'un bon cœur. (vv.9-11)

L'ambivalence est également le fait des mauvais poètes, des rimailleurs fustigés dans les sonnets LII et LIV. En effet, Diane devrait, pense le poète, reconnaître sa valeur, lui dont le front n'a jamais fait voir « la poltronne inconstance » (LIII, v. 2) alors que les autres poètes n'ont à « compter que leurs feintes douleurs [...] / Que le mal contrefaict qu'eux mesmes ilz se donnent, / Pour chatouiller leurs sens de mignardes rigueurs [...] » (LIV, v. 1 ; vv. 3-4). Et leurs pleurs sont comme leurs soupirs, « inconstants » quand Agrippa exprime de « justes courroux » (LIV, v. 6) et un « amour trop constant » (LVI, v. 11).

Plusieurs figures mythologiques incarnent en outre la métamorphose, à commencer par Diane, qui présente, comme l'a montré Gisèle Mathieu-Castellani¹⁵⁹ trois visages, ceux de la chasseresse sanguinaire et farouche, de la lunatique Séléné, et d'Hécate, figure ombreuse et comminatoire. Ces trois figures apparaissent conjuguées dans le recueil : Hécate est nommée au crépuscule de l'ouvrage, dans le sonnet XCVI :

Je brusle avec mon ame et mon sang rougissant
Cent amoureux sonnetz donnez pour mon martire,
Si peu de mes langueurs qu'il m'est permis d'escrire,
Souspirant un Hecate, et mon mal gemissant. (vv. 1-4)

Séléné la lunaire surgit au détour du sonnet XXXVII, lorsque le poète se compare à Endymion : « Qui sans baiser me morfonds à la lune » (v. 14). Endymion s'est endormi, mais Aubigné veille, et la déesse ne vient lui prodiguer aucun baiser. Concernant la figure chasseresse de Diane, l'activité cynégétique n'est pas très répandue, dans le recueil, sinon par exemple dans le sonnet XXI :

Vous qui avez escrit qu'il n'y a plus en terre
De nymphe porte-fleche errante par les bois,
De Diane chassante ainsi comme autres fois
[...]
Voyez qui tient l'espieu ou eschauffé j'enferre,
Mon aveugle fureur, voyez qui sont ces doigtz
D'albastre ensanglantez, marquez bien le carquois,
L'arc et le dard meurtrier [...] (vv. 1-3 ; 5-6 ;7-8)

¹⁵⁹ Gisèle Mathieu-Castellani, « La figure de Diane dans la poésie baroque et maniériste », art. cit., p. 150.

Cependant, cette Diane chasserresse est assez rare dans l'*Hécatombe* : se substituent à celle-ci les motifs du sang et du sacrifice, omniprésents.

Le sonnet XXIX s'appuie, quant à lui, sur la figure de « Vertomne », dont Agrippa envie la capacité à se métamorphoser : « Changea comme il voulut de forme et de maintien. [...] /Mais hélas mon pouvoir n'est tel que fust le sien ! » (vv. 4-5) Agrippa déplore ici, une fois encore, d'être doté d'une apparence qui le dessert, et ne reflète par la beauté de son âme. Il ne peut, par conséquent, dissimuler son âge, et il réalise un autoportrait à charge : « Le front ensillonné d'une froide vieillesse / Un marcher tremblottant, deux yeux pasles, ternis. » (vv. 10-11). En effet, Agrippa regrette de ne pas être suffisamment séduisant pour plaire à Diane, et dans le tercet final il le déplore en ces termes :

Si j'estois en ma forme inconstant et muable,
Je formeroy' mon corps pour le faire amiable,
Comme mon ame est belle, il seroit Adonis. (vv.12-14)

C'est ici une des occurrences où la métamorphose revêt une dimension enviable et plaisante. Cela posé, il s'agit en creux de souligner les vertus de l'authenticité et de la beauté intérieure : grison repoussant à l'extérieur, il est Adonis à l'intérieur, mais Diane, superficielle, ne voit pas cette beauté-là. La dichotomie entre l'âme et le corps est ici explicite.

Pygmalion est également nommé dans le sonnet XXII : « S'il fait, Pycmalion, la mère de Cynire, /Qu'il voye prendre vie à ce qu'il aura peint » (vv.11-12) : ici il s'agit de mettre en garde le peintre qui pourrait voir s'animer son modèle, Diane, qui lui reprocherait son échec à restituer sa beauté. On voit qu'ici encore la notion de change est assimilée à un mensonge, à la notion de trahison de la vérité. Il y a aussi l'idée d'impermanence dans l'art pictural, car, au sonnet XXV, le tableau est « mortel », et « qui en peu de temps se pourrit et s'efface » (v. 3-4). Face à cette tragique impermanence, l'art du poète va faire « bien mieux ».

Enfin, plusieurs poèmes constituent d'authentiques variations sur le thème de la métamorphose, ainsi le sonnet XLII qui accumule les métamorphoses dans une palette de couleurs primaires, le blanc, le noir et le rouge. Au bout du compte, d'ailleurs, nouvelle destination de ce sonnet, il devient un tableau : « Auprès de ce beau teinct le lys en noir se change, / Le laict est bazané auprès de ce beau teinct [...] » (vv.1-2) et tout le poème se décline

sur cet axe double de la métamorphose par la comparaison d'une part et par l'alternance de couleurs d'autre part. De même, le sonnet LXVI est-il construit sur de multiples antithèses :

O combien le repos devoit estre plaisant
Après un long chemin, fascheux et difficile !
O combien la santé qui tire le debile
Hors du lict par la main, le va favorisant,
Combien après la nuit, le soleil reluisant
[...]
Combien après la peur est douce l'assurance [...]

(vv. 1-5 ; 9)

Aubigné y exprime le rêve de félicité, de la raison et de la stabilité enfin retrouvées, de printemps enfin fertiles, de liberté après les fers que lui impose Diane. Car Diane est à l'origine de cette terrible instabilité, témoin ce vers du sonnet LXVII : « J'en fis la preuve alors que les yeux de Diane/Changerent mon vouloir à ne vouloir qu'amour » (vv. 10-11). C'est bien l'amour, c'est Diane qui a changé Aubigné, et lui fait subir la torture de ce change dans le sonnet LXXIII qui dépeint le martyr du poète : alternant le feu et l'eau, elle savoure l'atroce supplice du poète.

De même, le sonnet LXXXI a pour thème obsessionnel et redondant le change :

Cause des changements et bel ame du monde
A quoy les changements et maux, desquels je meurs,
Cette belle inconstance est mere des faveurs,
Du ciel ce beau changer pare la terre ronde :
Qu'il change aussi ma dame, en sorte qu'elle fonde
En amours, en plaisirs, en peines et en pleurs.

(vv. 3-8)

On peut constater ici à quel point cette thématique hante le lyrisme torturé d'Aubigné. C'est un vertige que ce poème suscite, celui d'un monde tourbillonnant et hallucinant, plus nauséux qu'enivrant, un monde aux antipodes de l'utopie albinéenne de fermeté et de clarté.

Nous avons pu constater la remarquable permanence, au sein de toute cette impermanence stylistique et lyrique de valeurs indéniablement propres à Agrippa. Dans les divers ouvrages, en effet, se lit en creux, souvent, un idéal de vérité, une exigence et une volonté de se distinguer d'un monde de faux semblants et d'apparences ; ces valeurs profondément antithétiques se traduisent dans les deux sphères, d'une part la sphère intellectuelle et spirituelle - dans les deux sens du terme- celle, par exemple, nous le verrons, de l'ouvrage complexe qui oppose Enay et

Faeneste, et d'autre part la sphère lyrique tout aussi spirituelle de cet ouvrage très morcelé de *l'Hécatombe à Diane*.

L'impermanence est souffrance, elle est liée au mensonge et à la cruauté, alors qu'Aubigné rêve d'un monde de transparence et de justice. Quand bien même il y a toujours dans la littérature la simple et essentielle part de littérature, et de « mignardise », il demeure ici la trace tangible de ces valeurs. Comme l'écrit Robert Mélençon¹⁶⁰ : « D'Aubigné refuse la dichotomie entre le vécu et le ciel platonicien de l'Amour », et : « *L'Hécatombe à Diane* ne raconte pas l'histoire d'une passion malheureuse, elle explore le sens du malheur d'amour. »¹⁶¹ On pourrait ajouter que, nous le constaterons, *Les Aventures du baron de Fæneste* explorent le sens du malheur de la vie en société. « Nous sommes malades du prestre aussi bien aux affaires generales que particulieres »¹⁶², aussi bien avec Fæneste qu'avec Diane.

Auparavant, il convient d'étudier comment, dans les *Stances*, la métamorphose et son envers, la constance constance s'intègrent dans une poésie qui relève, comme l'a remarqué Stephen Murphy,¹⁶³ de *disperata* : paysage, réponse aux cris du poète, malédiction cosmique, tentation du suicide et épitaphe.

III ~ STANCES

Il a été rappelé parfois que l'on s'était peu intéressé aux *Stances* et aux *Odes* d'Agrippa d'Aubigné¹⁶⁴, or ces pièces sont dignes d'intérêt à maint titre, mais notamment en ce qu'elles constituent une confirmation qu'il existe un style albinéen, une espèce de frénésie lyrique qui résiste à la réduction aux conventions et aux codes auxquels il souscrit¹⁶⁵.

¹⁶⁰ Robert Mélençon, art. cit., p. 11.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁶² *Les Aventures du baron de Fæneste*, « Des quatre guerres de Fæneste », chapitre VII, édition de Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 148.

¹⁶³ Stephen Murphy, art. cit., p. 121.

¹⁶⁴ François Rouget, « L'Éros et la démesure : la poétique des *Odes* et des *Stances* dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné » *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 8, 1997, p.2. : « La critique a toujours fait la part belle aux *Tragiques*, en délaissant quelque peu le reste de la production poétique de d'Aubigné, en particulier *Le Printemps* de Diane, composé quarante ans avant le recueil des *Tragiques*. Et elle s'est surtout attachée à l'étude du premier volet du volume, celui des sonnets de *l'Hécatombe à Diane*. »

¹⁶⁵ Véronique Ferrer, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les turbulences de la poésie. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010, « "Une volée de poètes" : D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610. » : p. 499. On lit notamment, : « Au *furor* néo-platonicien de Ronsard, Aubigné réplique par la « fureur tragique » [...] ».

Il peut être éclairant, eu égard à notre problématique, de rappeler ici l'étymologie du terme de stance, qui provient du latin *stare*, s'arrêter. Par définition les stances marquent donc, d'une certaine manière, une pause dans le mouvement perpétuel du monde, ce mouvement vertigineux que l'auteur s'efforce parfois d'arrêter, de fixer. Il s'agit d'un genre traditionnellement lyrique, mais aussi religieux et élégiaque, et ce genre répond par conséquent bien aux diverses préoccupations d'Aubigné.

Aussi le thème de la *constance*- sans jeu de mots- hante-t-il lui aussi les *Stances du Printemps* d'Aubigné. C'est à cette thématique que nous proposons de nous intéresser : là encore l'auteur revendique sa qualité essentielle, la fermeté, face à la légèreté de Diane, et sa foy, sa *fides*, face aux manquements intolérables, à la perfidie de celle-ci. Cependant, simultanément, on retrouve dans cet ouvrage des aspects essentiels de la poétique et de l'*ethos* d'Aubigné, qui confirment ce qu'Éliane Kotler nomme la « dialogisation interne ».

Car cette œuvre reprend les motifs du monde à l'envers : Diane perturbe les codes, bouleverse l'ordre du monde par ses refus et sa morgue. S'en dégage également la métamorphose opérée par le poète qui a recours à un miroir grossissant afin de refléter ses sentiments, son image, c'est un « Éros de la démesure »¹⁶⁶. Enfin, les stances restituent un lyrisme capricieux, baroque, caractérisé par les atermoiements de l'amoureux poète, tantôt vindicatif et redoutable, tantôt charitable, figure d'abnégation... et, pour le coup, nous le verrons, à bien des égards, de *mauvaise foi*.

L'œuvre se structure autour de vingt-deux pièces, et celles-ci déclinent des strophes de longueurs inégales, avec une prédominance de l'alexandrin, mais aussi une certaine variété : quatrains, sizains, quintils, qui donnent au poète l'opportunité d'exprimer avec une certaine liberté ses talents de versificateur.

La variété des formes, dont nous avons déjà vu en quoi elle constitue, pour le coup, une constante de toute l'œuvre du poète, de même que celle des registres, est associée à celle des discours : paysages baroques, narrations, longues périodes lyriques, et discours judiciaires se succèdent, avec néanmoins une uniformité de couleur : le poème est sombre, marqué par la noirceur d'une humeur plus massacrate que mélancolique chez le poète, noirceur de la femme aimée, et le rouge du sang qui constitue, comme dans l'*Hécatombe*, un fil conducteur essentiel, celui de la vengeance toujours différée mais assurée, liée à la postérité et au jugement dernier.

¹⁶⁶ François Rouget, « L'Éros et la démesure », art. cit., p. 9-28.

Nous nous proposons d'étudier ces pièces avec une certaine minutie, afin de rendre compte de la singularité du style d'Aubigné, et de voir comment ce recueil exploite notre thématique : la métamorphose.

A. Constance, inconstance, foy jurée et reprise. Encore, et toujours, la « mauvaise foy » ... associée à une écriture de la démesure.



*Plus légère que le vent*¹⁶⁷

Et d'abord, d'une œuvre à l'autre...l'inconstance comme fil rouge de l'œuvre albinéenne...

Dans l'*Album de poésies* de Marguerite de Valois, on lit un poème qui avait pour titre dans le manuscrit Tronchin « Constance-Inconstance ». En voici quelques extraits éloquents :

Pour moy, qui n'ay jamais appris philosophie
Autre que naturelle, et celle qui convie
L'union et l'accord de ma maistresse et moy,
J'aimois une parjure et j'avois de la foy,
J'estois humble et craintif, elle plaine d'audace,
J'enrageois, je bruslois, elle devenoit glace,
J'aimois la fermeté, elle le changement.
[...]
Je fus assubjecti d'une inique sentence,
De l'amour courroucé à servir l'inconstance,
Que j'ay servy seize ans et servy tellement
Que je sers l'inconstance et la sers constemment.

¹⁶⁷ Château de Bussy Rabutin, Côte d'Or, cabinet des devises.

[...]
Je n'aime point une ame et parjure et cruelle,
Et la dame aussi folle et volage que belle.¹⁶⁸

On repère ici les enjeux de la dualité constance, inconstance, chez Aubigné : manifestée par des séries d'antithèses, elle introduit le thème de la passion amoureuse, d'une frénésie amoureuse, opposée à l'impassibilité hiératique, intolérable, de la femme aimée, mais on repère également la notion de fermeté et de loyauté, que le poète transfère du domaine religieux au domaine amoureux, ainsi que la dimension judiciaire qui souligne la rupture du contrat, insupportable pour l'éthique albinéenne, en amour comme en politique. On pourrait légitimement établir un parallèle entre ce virulent réquisitoire, amer, contre la perfidie de Diane, et le beau sonnet consacré à Citron, dans lequel Agrippa se lamente d'avoir servi Henri, en chien fidèle, et de ne recueillir qu'ingratitude et oubli de ses services zélés.

Le fidele Citron, qui couchoit autrefois
Sur vostre lit sacré, couche ores sur la dure :
C'est ce fidelle chien qui apprit de nature
À faire des amys et des traistres le chois :
C'est luy qui les brigans effrayoit de sa voix,
Et des dents les meurtriers ; d'où vient donc qu'il endure

La faim, le froid, les coups, les desdains et l'injure,
Payement coustumier du service des Roys.
Sa fierté, sa beauté, sa jeunesse agreable
Le fit cherir de vous, mais il fut redoutable
À vos haineux, aux siens, pour sa dexterité.
Courtisans qui jetez vos desdaigneuses veuës
Sur ce chien delaissé, mort de faim par les ruës,
Attendez ce loyer de la fidelité.¹⁶⁹

Cette amertume de l'envoi, on la retrouve, avec une singulière ampleur, dans l'*Hécatombe*, mais plus que dans cette partie, le poète exploite dans les *Stances*, le thème qui lui est cher, celui du change. Ainsi, du simple point de vue du lexique, les termes de « constance », « inconstance » sont omniprésents :

Tu diras aux vivans que ta folle inconstance
Te fit perdre celui qui de l'or de sa foy
Passa tous les humains, que tu pers l'esperance
En perdant serviteur si fidelle que moy,
Dis à ceulx qui vivront que mon amitié sainte
De rien que de la mort jamais ne fut esteinte

(IV, vv. 37-42)

¹⁶⁸ *Album de poésies de Marguerite de Valois*, édition de Colette Winn et François Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 354-355- 356, vv. 27-32, vv. 91-94 et 107-108.

¹⁶⁹ *Sa vie à ses enfants*, éd. citée, p.108.

Il y a en général, dans l'œuvre de notre auteur, une réelle vocation testimoniale, mémorielle : il écrit dans la durée, pour une postérité. Cet aspect est évident dans les *Tragiques*, mais il est paradoxalement présent aussi dans sa littérature pamphlétaire qui est, nous le verrons, simultanément militante, violente, primesautière, grivoise, mais qui demeure une manière de régler des comptes- en dépit de la distance du temps et de l'exil- avec ceux que l'auteur considère comme les mauvais, les infâmes, à la manière d'un Voltaire. On retrouve donc dans toute son œuvre une dimension judiciaire forte, toujours associée à une dimension métaphysique : il s'agit de militer pour la stabilité, la fermeté, religieuse, amoureuse, politique, et cela relève d'un véritable cahier des charges. En matière amoureuse, on peut préciser ici que l'on trouve ailleurs que dans *Le Printemps*, dans les *Poésies diverses*, cette affirmation de fermeté qui rencontre l'inconstance : « J'aymois la fermeté, elle le changement »¹⁷⁰.

Dans l'extrait cité plus haut, Agrippa apostrophe Diane sur le ton du réquisitoire, de l'injonction, mais au sens judiciaire¹⁷¹ du terme. Il la place dans les rangs des accusés, soit aux côtés des fous de son monde à l'envers : elle se trouve aux antipodes du poète, désigné au contraire par un démonstratif laudatif, associé à un métal précieux et rare¹⁷². Le terme de « foy » essentiel pour le calviniste renvoie aussi à la notion de fidélité, de loyauté. Il se désigne par des superlatifs et se transforme en surhomme, qualité requise pour nourrir un amour inconditionnel à l'égard de la glaciale Diane Salviati. Le thème du poète serviteur, ou serf fidèle, constitue une référence à la poésie courtoise et néo-pétrarquiste¹⁷³. À ce propos, on peut évoquer l'homonymie du cerf et du serf, ainsi lit-on dans l'*Hécatombe* : « Elle avoit fait aux cerfs une ordinaire guerre, », (XXI, v. 8) ; « L'arc et le dard meurtrier, et le coup qui m'atterre, » (XXI, v. 8). De même, on lit dans les stances I : « Quant, cerf bruslant, géhenné, trop fidelle, je pense » (v. 197).

Ce poème est aussi caractérisé par la présence d'une sorte de refrain qui le sacralise, car on a ainsi une forme de litanie, autour de la répétition du verbe « dire ». Du futur de certitude, de

¹⁷⁰ *Poésies diverses*, éd. Réaume, t. III, p. 236.

¹⁷¹ Voir Gisèle Mathieu-Castellani, art. cit. p. 144.

¹⁷² Cf. « Tu as perdu celui qui de l'or de sa foy / S'embellissoit au feu [...] », éd. Réaume, t. III, p. 238. Cité par Henri Weber dans son édition, p. 204.

¹⁷³ Mais l'originalité d'Aubigné réside bien dans la dimension judiciaire. Pour s'en persuader, il suffit de comparer avec d'autres poètes, par exemple avec Flaminio de Birague : « Je ne veux plus fascher par ma ferme constance / La beauté dont le cœur ne se plaist qu'à changer. », *Premières œuvres poétiques*, éd. Roland Guillot et Michel Clément, Genève, Droz, 1998, CXXX, p. 320.

nature comminatoire, le poète opère un glissement vers l'impératif. La négation restrictive, ainsi que la négation totale sont les marques d'un contrat honoré jusqu'au bout par l'amant malheureux, mais irréprochable.

D'ailleurs, loin d'être une poésie de célébration de la femme aimée, c'en est une de l'amant malheureux et malmené, et le poème se fait autel du sacrifice dont Agrippa est la victime, thème de l'*Hécatombe*. C'en est donc fait de l'amour du poète sur terre, mais sa foi et le caractère magnanime de son amour infini, qui font de lui un authentique martyr, le destinent à l'éternité. En somme, cette éternité qu'un Ronsard promet et accorde à la femme aimée¹⁷⁴, lui, Agrippa, de manière presque grotesque, se la réserve. Il arrive toutefois à Ronsard de vouloir s'immortaliser en même temps que sa dame¹⁷⁵. Ce n'est pas là le seul paradoxe d'un auteur qui substitue donc volontiers à la poésie d'hommage une poésie amoureuse frénétique et vindicative¹⁷⁶, qui proclame l'excellence de l'amant et la perfidie honteuse de la femme aimée.

Ainsi, c'est encore la première personne qui déborde de ces stances, placée en fin de vers, avec une forme tonique, alors que la deuxième personne du singulier n'est évoquée que dans le cadre d'un règlement de compte que l'*Hécatombe* avait largement déjà mis en évidence. En creux en effet, on trouve le portrait de Diane, identifiée par sa « folle inconstance », sa « [perte] » spirituelle, la perte pour elle de l'« espérance », autrement dit du salut, châtiée en raison de son ingratitude et de son mépris à l'égard de l'« amitié sainte » d'Agrippa. Là où elle n'est qu'inconstance et infamie, le poète qui l'adore lui voue un amour éternel et indéfectible que la mort peine à anéantir : « De rien que de la mort jamais ne fut esteinte » (IV, v. 42).

L'inconstance est le corollaire de la légèreté, évidemment décriée par l'éthique du réformé Agrippa :

A quiconque aura telle dame servie
Avecq'tant de rigueur et de fidellité
J'esgalleray ma mort, comme je fis ma vie,
Maudissant à l'envy toute légèreté, (IV, vv. 55-58)

¹⁷⁴ On pense au fameux poème des *Sonnets pour Hélène* (II, 24, v. 8 « Quand vous serez bien vieille » : « Bénissant votre nom de louange immortelle. » On pense aussi au sonnet 73 des *Amours* de 1552-1553 : le poète veut rivaliser avec les « Thusques vers » (v. 10) de Pétrarque pour immortaliser sa dame.

¹⁷⁵ *Le Premier Livre des Amours*, sonnet 167, v. 3 : « M'éternisant, comme le fis d'Alcmène », éd. cit., t. I, p. 115.

¹⁷⁶ Cf. *Stances*, I, 12 : « [...] mes vers, mes rages et mes cris » ; cf. *Hécatombe*, XL 13, 13 : « mes cris et mes écrits » (cité par Véronique Ferrer, p. 282).

Le vocabulaire courtois se confirme et confère un supplément de noblesse à l'élégie d'Aubigné. Rigueur, fidélité, service de la Dame, jusqu'au sacrifice, ne rencontrent inexorablement que les caprices de la coquetterie de la belle Diane.

Et mon amour constant jamais n'eut son pareil
Il n'est amant constant qui en foy me devance,
Diane n'eut jamais pareille en inconstance.
Je verray aux Enfers les peines préparées
A celles là qui ont aymé legerement,
Qui ont foulé aux pieds les promesses jurées,
Et pour chasque forfait, chasque propre torment [...] (IV, vv. 63-70)

La plume du poète met ici en scène une Diane parjure, qui a retiré la foi jurée, une Diane qui réinvestit le stéréotype de la guerrière impitoyable. Les parallélismes et les antithèses qui parcourent les stances opposent l'excellence incomparable, inédite, de l'amant face à l'infamie tout aussi exceptionnelle de la femme aimée, à laquelle on promet sur un ton très comminatoire la vengeance inévitable du jugement dernier. Au démonstratif laudatif est substitué un démonstratif péjoratif, insultant, généralisant, « celles là ».

Même promesse, en somme, que pour les Valois dans les *Tragiques* : le châtement qu'elle n'aura pas subi sur terre, Aubigné le lui assure dans l'autre monde, celui du monde à l'endroit. On retrouve ce caractère baroque d'une relation amoureuse marquée par un ressentiment tel que la passion s'en trouve suspecte, d'autant plus, on le verra, que cette haine est singulièrement exacerbée, comme toujours, chez un auteur qui pratique une sorte de fanatisme généralisé : politique, religieux, et lyrique. C'est ici en effet la loi du talion qu'il impose à Diane. Plus loin, le ton monte encore, et rappelle « l'acier de mes vers » des *Tragiques*¹⁷⁷ :

Autre punition ne fault à l'inconstante
Que de vivre cent ans à gouter les remortz
De sa legereté inhumaine, sanglante.
Ses mesmes actions luy seront mille mortz,
Ses traitz la fraperont et la plaie mortelle
Qu'elle fit en mon sein reseignera sur elle.

Je briseray la nuit les rideaux de sa couche
Assiegeant des trois Seurs infernalles son lit,
Portant le feu, la plainte, et le sang en ma bouche :
Le resveil ordinaire et l'effroy de la nuit,
Mon cry contre le Ciel frapera la vengeance
Du meurtre ensanglanté fait par son inconstance. (IV, vv. 73-84)

¹⁷⁷ Les *Tragiques*, Livre second, « Princes », v. 19-20.

Ici les caprices d'un amour volage et parjure sont l'objet d'un discours qui se fait à la fois tragique et dont la langue se veut performative. Le lexique de la torture, de la haine, de la violence transforme la poésie amoureuse en une invective anormalement menaçante, inquiétante, avec l'usage d'une forme d'*ekphrasis*, en quelque sorte, la marque de fabrique d'un poète qui excelle dans l'art de susciter le spectacle par les images et la narration. Diane ici rappelle la Vénus acharnée et préoccupée de la destruction des Labdacides et le cri du poète « contre le Ciel » confère une dimension cosmique et spirituelle qui dépasse l'amour d'une mortelle. Dans le cadre d'une sorte d'hallucination sadique, Aubigné évoque avec jubilation les sévices qu'il imagine pour celle qu'il est difficile ici de désigner par la périphrase conventionnelle de « la femme aimée ». Cette métamorphose de la Dame en cruelle s'accompagne d'une autre métamorphose, celle du poète en fantôme vengeur (v. 79). Cette métamorphose donne lieu à une inversion dans l'imaginaire macabre et fantastique du poète. On sait que, hanté par le spectacle de la mort, Aubigné enfant « crut voir le spectre [de sa mère] près de sa couche »¹⁷⁸. À présent, le spectre est masculin et c'est la femme-marâtre¹⁷⁹ qui est en proie à cette vision terrible. On le voit, ici encore, c'est l'inconstance qui est à l'origine de l'opprobre, et l'amour se mêle à la mort, comme dans l'*Hécatombe*. Loi du talion, encore, dans le parallélisme qui clôt la pièce III des *Stances* : « Demande sang pour sang, et vie pour la vie. » (v. 102). Les vers qui précèdent ce vers final achèvent le portrait du poète en spectre : « pasle, deffiguré » (v. 99).

Au bout du compte, le véritable destinataire de ces *Stances* apparaît plutôt comme le Ciel, mais ce dernier, en raison du nom de Diane, se trouve associé, dans une forme de syncrétisme très humaniste, à la mythologie, d'où le vocabulaire tragique, et la dimension de l'effroi et de l'horreur qui parcourent l'ouvrage. Celui-ci est invoqué pour se faire l'implacable justicier des maux du poète martyr. On ne peut, par ailleurs, s'empêcher d'établir un lien entre ce martyr-ci et les martyrs que l'auteur évoquera dans sa littérature pamphlétaire et militante, les faux martyrs de l'Eglise de Rome, et les vrais martyrs des massacres de ses pairs, dans le *Fæneste*,

¹⁷⁸ Voir Raymond Lebègue, « La poésie baroque en France pendant les guerres de religion », *Actes des Journées internationales d'études du Baroque (Montauban)*, Toulouse, 1963, p. 46. Voir *Sa Vie à ses enfants*, éd. cit., p. 51 : « En cest age Aubigné veillant dedans son lict pour attendre son precepteur, ouït entrer dans sa chambre puis en la ruelle de son lict, quelque personne de quy les vestements frottoyent contre les rideaux, lesquels il veit tirer aussi tost, et une femme fort blanche, qui luy ayant donné un baiser froit comme glace, se disparut, [...] ».

¹⁷⁹ Voir sur ce point Gisèle Mathieu-Castellani, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel*, Paris, PUF, 1991, p. 47-51 (« Imago maternelle »).

mais surtout dans *La Confession catholique du Sieur de Sancy*. Tous ces martyrs, amoureux, religieux, politiques aussi, avec les allusions nombreuses à la déroute des réformés qui subissent la disgrâce, se retrouvent en somme dans cette œuvre pour former une sorte de procession sombre et redoutable, vengeresse. C'est là ce qui produit la singulière cohésion de toute l'œuvre de l'auteur. Aussi lit-on encore : « J'implore contre toy la vengeance des Dieux, /Inconstante parjure et ingratta adversaire, » (XIV, v. 2).

Le lyrisme amoureux se voit substituer une espèce de lyrisme propre à Aubigné, un lyrisme cocasse de l'insulte et de l'invective qui réinvente le duo en un duel, un règlement de compte sans concession. Le poète va ensuite doubler le réquisitoire par l'allusion à un rival plus heureux, mais dont l'inconstance est égale à celle de Diane, et qui en somme vengera Agrippa des dédains de Diane : « Il ayme inconstamment, c'est ta perfection:/Jamais rien de constant ne te fut agreable » (vv. 25-26). Négations totales, adverbes définitifs, c'est ce que François Rouget¹⁸⁰ nomme la « fureur » ou l'écriture « frénétique » de l'auteur, et c'est bien cette fureur qui dynamise, parfois de façon spectaculaire, le lyrisme d'Aubigné : injonctions, affirmation orgueilleuse et assumée de la supériorité de celui qui reste ferme dans sa foy, négations restrictives. C'est un lyrisme qui refuse radicalement tout compromis, toute *conversion* en somme :

J'apprends à te fuir comme contraire à moy,
Qui crains plus que la mort la perte de ma foy :

Or vis de l'inconstance, enivre tes espritz,
De la douce poison dont t'a ensorcelée
Celuy qui en t'aimant n'aime que tes mespris ;
Je n'aimeray jamais d'un amour aveuglée
Un esprit impuissant, un cueur degeneux,
Superbe à ses amis et humble à ses haineux.

(XIV, vv. 29-36)

Ici encore, la partie joue un *crescendo* pour aboutir à un point d'orgue à la fin. L'originalité de l'*ethos* de ce poète amoureux, finalement, consiste dans ce refus obstiné d'être écrasé par la morgue et les rejets de Diane, et d'affirmer avec éclat et fierté sa supériorité morale sur l'inconstante et la légère Diane Salviati. L'amour n'est pas aveugle chez Aubigné, il a les yeux écarquillés, immensément ouverts, et la vérité qu'il brandit et revendique dans ses écrits militants, on la retrouve ici, avec la même exigence, dans la poésie amoureuse. Diane n'est pas

¹⁸⁰ François Rouget, « L'Éros et la démesure : la poétique des *Odes* et des *Stances* dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 8, 1997. p. 9-28.

une altera ego, puisqu'elle est son « contraire » ... point d'harmonie et de sérénité amoureuse dans ce lyrisme revanchard, dans ce que l'on peut nommer une « amoureuse rage »¹⁸¹.

On retrouve ici encore, la notion de dégénérescence, autrement dit de dénaturation, qui suscite toutes les répugnances chez Aubigné : Diane est dénaturée, comme Henri III était apostrophé dans les *Tragiques* : « *Degenerate Henri...* »¹⁸², ou comme Catherine était elle-même qualifiée de monstrueuse, dégénérée, « douteuse »¹⁸³. La métamorphose de Diane, qui a osé retirer sa foi au très-fidèle Agrippa, est impardonnable.

À ce sujet, on peut établir un parallèle avec l'essai de Julia Kristeva, car l'abjection est à bien des titres un aspect essentiel de la métamorphose albinéenne. « Il y a, dans l'abjection, une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. [...] Ecoeuré, il rejette. Un absolu le protège de l'opprobre, il en est fier, il y tient. [...] Inlassablement, comme un boomerang indomptable, un pôle d'appel et de répulsion met celui qui en est habité littéralement hors de lui.»¹⁸⁴

B ~ La feintise...

Le champ sémantique de la tromperie, de la feintise et de la perfidie au sens étymologique, corollaire de celui de la fidélité et de la déloyauté, parcourt le recueil : dès les stances I, Aubigné se défend d'être du côté de la tromperie, des abuseurs : « Les autres penseroient mes larmes estre feintes, / De l'aigreur de mes maux doubans la verité. » (vv. 15-16). Cette revendication de sincérité et d'authenticité est forcément suspecte dans ce genre très convenu des *Stances*, hérité à la fois de la *disperata*, de la pastorale et du pétrarquisme¹⁸⁵. En effet le poète s'inscrit bien dans ce genre très codé, et il souscrit au cahier des charges qui exige un amant désespéré, un auditoire qu'il interpelle fréquemment et prend à témoin, une nature habitée par des divinités, des puissances infernales associées à la figure de la bien-aimée cruelle, qui le conduit à un

¹⁸¹ Voir titre de l'*opus cit.*

¹⁸² *Les Tragiques*, Livre second, « Princes », v. 985.

¹⁸³ *Ibid.* v. 761.

¹⁸⁴ *Op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁵ Véronique Ferrer, « Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné ou les turbulences de la poésie. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010. « Une volée de poètes » : D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610. p. 491-504.

suicide désiré comme une consécration et un ultime hommage¹⁸⁶. Reste que, comme toujours, cette feintise poétique prend chez Agrippa les accents presque perturbants de la vérité :

Je chancelle incertain et mon ame inhumaine
Pour me vouloir faillir trompe mes voluntez
[...]
Le menteur empruntant la mesme face belle (I, 149- 50 ; 165)

Le poète mignard n'a que la face, Aubigné affirme être authentiquement amoureux, et malheureux. Il évoque de nouveau, en contrepoint, les poètes qui simulent un désespoir tout littéraire, plus loin :

A ces poetes menteurs [...]
[...]
Mais ceux qui, eschauffans sur un rien leurs escrits,
Barbouillent par acquit les beautés d'une face
[...]
D'un cresp de louange abillent leur mespris
[...]
Cacher ce qui doibt estre eslevé au plus hault (XV, 22 ; 25-26 ; 28 ; 30)

Chez ceux qu'ils abhorrent, les Fæneste du désespoir amoureux, le deuil est une vitrine et le poème un miroir complaisant, et « c'est pour parestre »¹⁸⁷. Le poète emploie ici simultanément un lexique de la dissimulation et même, à certains égards, celui d'une sorte de narcissisme méprisable et sensuel qui rappelle Henri qui « s'échauff[ait] » sur les jeunes courtisans « en la fleur de leurs ans »¹⁸⁸. Tant est étonnante la rencontre, improbable souvent, des thématiques albinéennes, là où on ne les attend jamais, en raison d'un fanatisme qui confond tous les infâmes en un seul. Le verbe « barbouiller » ressortit à ce style albinéen si particulier ; au XVI^e siècle il signifie « couvrir d'une substance salissante », et au figuré, comme employé ici, « écrire souvent et inutilement », enfin plus tard, au début du grand siècle, « mal peindre »¹⁸⁹. On constate comment le thème du travestissement est associé systématiquement à celui du mensonge. De même que le deuil ne doit pas être manifesté par le crêpe, la rhétorique de la poésie d'hommage ne saurait pour l'auteur n'être que pure rhétorique, et, dans le même esprit, la foi ne se manifeste pas à l'exhibition du chapelet et du crucifix. Au fond, on pourrait trouver

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Les Aventures du baron de Fæneste*, éd. Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2022, p. 130.

¹⁸⁸ *Les Tragiques*, Livre second, « Princes », v. 810.

¹⁸⁹ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2016, p. 314.

la résolution de cette équation complexe qui associe le poète pétrarquaisant et l'amoureux réellement transi dans une expression que l'on trouve dans les *Odes* :

Pendant que Ronsard le père
Renouvelle nostre mere
Et que maint cher nourrisson
Des filles de la mémoire
Sur le temps dresse sa gloire,
Je barbouille à ma façon

(XIV, [13]vv. 61-66)

Le poète ironise ici, mais c'est le terme de « façon » qui peut retenir notre attention : point de contrefaçon, Aubigné revendique une marque de fabrique, une *façon*, au sens artisanal du terme, qui n'appartient qu'à lui, en dépit des emprunts.

Aussi réaffirme-t-il l'honnêteté de sa démarche : « Mais en ne trouvant lieu pour mes larmes non feintes » (XVII [XVI], v. 37). Il exploite également dans ces stances l'antithèse entre le cœur et les lèvres (qu'il évoque par ailleurs dans le *Sancy*) :

Ne te laisse tromper à l'affeté langage
De plus jeune que toy, mais excuse par l'age
Le peu d'experience et le peu de raison.
Celles qui en souffrant la mesme maladie
Et au mesme subjct desguisent leur envie
D'un propos contrefait tout autre que le cueur,
Cachent pour t'affiner la cause qui le mesne
En la mesme façon que la fine Climenne

(XVIII, vv. 55-65)

L'allusion, ici, en forme d'hommage, à *La Franciade* de Ronsard, est très révélatrice de la grande liberté qui caractérise l'auteur dans les sources qu'il exploite. La perfidie de Clymène, qui sous prétexte de mettre Hyante en garde contre les périls de l'amour, cherche à éloigner une rivale, lui permet de souligner davantage encore le caractère déloyal de Diane, et de mettre en évidence la transparence et la bonne foi qui sont le corollaire de son amour pour elle. On peut repérer ici, en outre, le thème de la contrefaçon à travers, précisément, l'adjectif « contrefait », et d'une finesse qui équivaut ici à une perfidie. Le poète en effet refuse toute contrefaçon, tout caractère factice, et célèbre en permanence la vérité. À la *finesse*, qui peut légitimement faire songer aux « raffinés d'honneur » du *Fœneste*, il oppose traditionnellement, d'ailleurs, la rusticité, la franchise. C'est la même antithèse qui lui fait préférer la robe de bure d'Enay aux fraises et aux dentelles de la Cour, car il est une esthétique albinéenne, en forme d'équation, qui ressortit à la métaphysique, à la politique... et ici à l'amour.

Il s'agit également enfin, ici, de la controverse d'une époque qui a connu la querelle entre les adeptes plus ou moins assumés de la poésie ronsardienne, dite « fureur ronsardienne » et ceux d'une poésie dépouillée, prônée par Calvin, investie par Théodore de Bèze¹⁹⁰.

C ~ Les yeux, le regard...un motif exploité ici dans le cadre d'une esthétique relativement novatrice.

On peut rappeler ici les remarques de Gisèle Mathieu-Castellani dans son *Éros baroque* : « Mais aucune figure n'est plus redoutable que Méduse [...]. Son "regard empierrant" ne cesse de fasciner, depuis Desportes, le poète baroque [...] »¹⁹¹. Conjugué à ce motif de la feintise, celui du regard, des yeux est omniprésent dans les *Stances*. Le poète est fasciné, hypnotisé par le regard despotique de Diane : « [...] cest œil ravissant [...] me mit en servage » (XVI, v. 13). La préciosité de l'écriture dans ce passage suggère que le participe présent renvoie autant à la beauté de la femme aimée qu'au rapt dont elle se rend coupable. Ce regard s'avère manipulateur, inquiétant : Diane « Endort l'esprit de l'homme aux rayons de son œil » (XVII, v. 184). Solaire, elle est donc simultanément infernale, et déjoue la raison du poète : « O mes yeux abusez, esperance perdue » (II, v. 1) et plus loin on lit encore : « Un bandeau de fureur espais presse mes yeux/Qui ne dissernent plus le dangier ny la voie » (III, v. 25-26). Ainsi le regard est-il source de trouble, de brouillage, il « barbouille » la réalité, pour reprendre le vocable albinéen, et le poète perd ses repères. Or le regard de Diane se fait tantôt fascinant, tantôt indifférent et méprisant :

[...] pour Dieu, tourne tes yeux,
Diane, et voy au fons mon cueur party en deux
[...]
Voy mon sang escumeux tout noircy par la flamme,
[...]
Mais considere aussi ce que tu ne vois point [...] » (VI, v. 2-3 ; 5 ; 7)

Par conséquent, le poète oppose les deux univers, et l'on songe à la phrase de Fæneste : « Nous autres boulons tout bisivle » (II, 2¹⁹²). Comme en ce qui regarde la foi, le calviniste ici invite Diane à ne pas se contenter des apparences et à voir plus loin, la souffrance et l'intériorité

¹⁹⁰ Voir les analyses de Véronique Ferrer, « Pour une poétique réformée : l'influence de Calvin sur les poètes des XVI^e et XVII^e siècles », *RHLF*, 2010/4 Vol. 110, p. 883-899.

¹⁹¹ *Op.cit.*, p. 45.

¹⁹² *Op.cit.*, p. 169.

d'Agrippa. Le sang, le cœur martyrisé, font d'Agrippa l'écorché vif que l'on retrouve dans l'*Hécatombe à Diane*, mais il l'invite également à apercevoir, *intus et in cute*¹⁹³, ses sentiments désespérément amoureux.

Ce thème du regard qui constitue évidemment un *topos* de la littérature néo-pétrarquiste, est pourtant réinventé par Aubigné de façon tout à fait singulière dans la strophe VII. Et à ce titre, nous nous proposons de l'observer de près :

Mes yeux enflés de pleurs regardent mes rideaux
Cramoisiz, esclatans du jour d'une fenestre
Qui m'offusque la veue, et fait cliner les yeux,
Je voy mon lict qui tremble ainsi comme je fais,
Je vois trembler le ciel, le chaslit et la frange
Et les soupirs des vens passer en tremblottant ;
Mon esprit tremble ainsi et gemist soubz le fais
D'un amour plain de vent qui muable se change
Aux vouloirs d'un cerveau plus que l'aer inconstant.
Puis quand je ne voy rien que mes yeux peussent voir,
Sans bastir là-dessus les loix de mon martire,
Je coulle dans le lit ma pancée et mes yeux ;
Ainsi puisque mon ame essaie à concevoir
Ma fin par tous moiens, j'atten et je désire
Mon cors en un tumbaue, et mon esprit es cieux. (VII, vv. 19-36)

Ce récit, véritable conte fantastique inséré dans le recueil, met en scène une vision pathologique de l'amour. Le poète dramatise ici le sentiment amoureux, l'inscrit dans un cadre extrêmement réaliste, la chambre, et plus précisément son lit évoqué deux fois, encadré par un rideau rouge qui symbolise à la fois sa passion et la Diane sanguinaire du rite sacrificiel. Le poète est, ici, sens dessus dessous, et la vision se brouille tout à fait sous l'effet, notamment, de la répétition du verbe « trembler », mais aussi en raison du nombre récurrent de termes qui renvoient ici au mouvement et à la métamorphose. Au fur et à mesure du récit, il instaure une atmosphère de naufrage- « je coulle » -, mais ce naufrage est précisément dû au fait que la femme adorée lui inflige une telle souffrance qu'elle lui impose de vivre dans un univers qu'il redoute par-dessus tout, celui de l'inconstance, du change, de l'absence totale de repères, univers marqué par l'élément le plus impalpable l'« aer », l'absence de repères se trouvant redoublée avec le qualificatif « inconstant ». Le poète, ici, met donc en scène de manière réellement spectaculaire un moment précis, halluciné au sens étymologique, qui le trouble au point de le contraindre à « cliner les yeux », et son lit devient une sorte de bateau ivre qui n'a

¹⁹³ Perse, *Satires* III, v. 30, qui sera repris par Rousseau en exergue dans *Les Confessions*.

rien à envier aux atmosphères à la fois vertigineuses et nauséuses d'un Huysmans ou d'un Rimbaud, ou encore d'un Charles Nodier. C'est, à mon sens, un passage qui témoigne de la modernité poétique de l'auteur. Mais plus encore, on peut retenir ici la belle expression « D'un amour plain de vent », qui résume à elle seule le message intemporel de ces *Stances* : comment lutter, et qu'espérer en effet d'un sentiment aussi improbable, et donc, aussi peu réciproque ? C'est que le poète souffre d'une trop grande clairvoyance, d'une lucidité qu'il évoque en permanence grâce à un va-et-vient entre le regard, l'âme, le thème de l'aveuglement et celui de l'acuité, comme on le voit dans ces vers qui font entendre la lamentation de l'amant après la mort de Diane :

Pourquoy mon œil ne voit comme il voyoit ta grace,
 Ou pourquoi l'œil de l'ame, et plus vif et plus fort,
 Te voit et n'a voulu se mourir en ta mort ?
 Elle n'est plus ici, o mon ame aveuglée,
 Le corps vola au ciel quand l'ame y est alée :
 Mon cueur, mon sang, mes yeux verroient entre les morts,
 Son cueur, son sang, ses yeux, si c'estoit là son cors. (XIX, vv. 14-20)

Ce don, en somme, de seconde vue, de voyant, qu'il possède, Diane en est malheureusement dépourvue. Et l'on retrouve, associé au regard, le motif obsédant de la torture et de la mort. Le regard de Diane est par ailleurs celui d'une Méduse, ainsi dans ces divers passages des *Stances*, VIII : « Pressé de désespoir, mes yeux flambans [...] » (v. 1) ; « Et en troubler sa veue ». (v. 20) ; « Aveuglé ! quelle mort est plus douce que celle /De ses regards mortelz durement gratieux » (v. 21-22) ; « J'ayme donc mieux la mort sortant de ses beaux yeux » (v. 24).

Hors mis que c'est par vostre veue
 Que ma puissance dyminue,
 Et la vostre croist par votre œil.

 Si vostre œil n'est insupportable,
 Si d'un seul regard il m'accable
 [...]
 Un seul de vos regards me tue,
 Je ne vis point sans vostre veuë (X, vv. 34-38 ; 46-47)

On a ici l'image « surréaliste » d'un poète dont le regard est mis à feu par celui de la femme aimée, d'une vision du monde ondoyante, comme sous l'effet des flammes qui le rendent fuligineux, mouvant. On a donc pu constater qu'il existe une esthétique albinéenne, celle d'un univers incertain, fantastique, qui naît de l'amour trop fantasque et trop sujet au change de Diane, amour qui finit par provoquer une mort progressive, comme par effacement, dans les flammes que génère le regard incendiaire de la femme

aimée. On ajoutera ici que cette vision hallucinée et brouillée peut évoquer de manière troublante, sans jeu de mots, certains récits de témoins de la Saint Barthélemy¹⁹⁴, ainsi celui-ci :

Bons dieux que voy-je ici, est-ce point quelque songe
Qui me fait sommeillant, acoster le mensonge,
Ay-je la veue trouble, ou bien si c'est pour vray
[...]
et qui d'un seul clin d'œil
Feroit à son vouloir tomber lune et soleil[...]

Tant est mince la cloison qui sépare chez notre auteur la réalité des guerres civiles, la poésie amoureuse, les pamphlets et les récits satiriques, qu'il semble parfois que le poète joue les passe-murailles d'un monde à l'autre...

Néanmoins sa magnanimité l'incite au bout du compte au pardon accordé à Diane, corollaire de sa foi chrétienne.

D ~ Les « intermittences du cœur » du poète.

La vraisemblance, sinon le réalisme, du lyrisme de l'auteur, provient sans doute de son caractère imprévisible et inconséquent. Ainsi son ressentiment amoureux opère-t-il des volte-face déconcertantes, et il est susceptible de passer sans transition du courroux le plus intraitable au pardon : alors que la violence s'est déchaînée au cours de la mise en scène spectaculaire citée plus haut¹⁹⁵, l'amant éconduit est rongé par le remords un peu plus loin, et il sollicite le Ciel pour être son vengeur, l'intimant de faire preuve au contraire de clémence vis-à-vis de son bourreau :

Pardonnez l'inconstance et donnez à fortune
La cause de mon mal, ou laissez à ma foy
La coulpe de la rage aux amoureux commune ;
Vengez tout le forfait de Diane sur moy !
J'aime mieux habiter un enfer et me taire
Brusler, souffrir, changer, ou vivre pour luy plaire. (V, vv. 13-18)

Il se sacrifie cette fois sans réserve à la femme aimée, et préfère l'abnégation et le salut de cette dernière, au prix de son propre malheur. Cependant ses motivations sont moins charitables que

¹⁹⁴ Denis Crouzet cite ce type de témoignage dans *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Hachette, « Pluriel », 2012, p. 35 : « Massacre de la St Barthélemy dans la ville de Troyes, rapporté par un témoin oculaire. »

¹⁹⁵ *Stances*, IV, vv. 79-82.

narcissiques, si l'on en juge par le refus de céder à une « rage » par trop « commune ». Le lexique de la torture le transforme de nouveau en martyr, qui désire ardemment sa perte, dans une démarche masochiste typique des poètes du « néo-pétrarquisme noir ». Nouveau revirement ensuite : « J'implore contre toy la vengeance des Dieux, / Inconstante parjure et ingratitude adversaire » (XIV, vv. 1-2). Les insultes et les imprécations se substituent alors aux états d'âme amoureux. C'est « la noire ferveur d'un amour fou » qu'évoque Mathieu-Castellani dans son *Éros baroque*¹⁹⁶. Puis, de nouveau, le poète se ravise et se veut magnanime avec le huitain suivant :

[...]
Et orgueilleux de son orgueil.

Ce brave cœur retrouve en soy
Pour braver ce qui l'esmerveille
Sa flamme à la flamme pareille
A sa leigereté sa foy.
Contre son lustre, il met au jour
L'esclair de sa belle esperance,
Contre la peine la constance,
Contre sa rigueur son amour.

(XX, vv. 25-32)

Cette collection d'antithèses substitue à la redoutable loi du talion¹⁹⁷ une illustration du « tends l'autre joue », et en dépit des rebuffades et humiliations l'amour inconditionnel qu'il éprouve trouve le courage d'aimer celle qui le maltraite par une inconstance qui en fait une victime, certes, mais une victime peinte *en gloire*, vouée à un « bien heureux trespas » (v. 33)¹⁹⁸. Comme l'écrit en note Henri Weber dans son édition, « les parallélismes et les oppositions de cette stance soulignent le rapport entre l'orgueil de la femme et celui de l'homme, l'esprit offensif de la contre-attaque. » On le suit, quand il ajoute que les variations sur l'orgueil « marquent l'avènement d'un esprit nouveau qui substitue à la soumission pétrarquiste ou platonicienne la bravade militaire, l'esprit mousquetaire qui fleurira à l'époque de Louis XIII ».

¹⁹⁶ *Op. cit.*, Notice.

¹⁹⁷ À ce propos, voir les remarques de l'auteure : « L'imaginaire protestant de la vengeance (présent chez J. de la Taille, J. de Sponde, J. de Léry), que la lecture de l'Ancien Testament ne cesse de stimuler, et qui est évidemment réactivé au moment des guerres religieuses, déclare l'importance accordée à la loi archaïque du talion [...] ». Mathieu-Castellani Gisèle. « *L'imaginaire judiciaire dans le traité Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 13, 2001. *L'oeuvre en prose d'Agrippa d'Aubigné*, p. 145.

¹⁹⁸ *Ibid.*, v 33.

Ces contradictions s'expliquent lorsqu'on constate que la vraie constance de l'amant malheureux réside dans l'amour...de son amour : en effet, ce qu'il aime, c'est sans doute d'abord la force d'un sentiment qui le hisse au rang d'un être exceptionnel, ce qu'il aime c'est la puissance démiurgique de l'amour, qui lui fait mépriser sa souffrance et lui préférer sa *foy* : c'est d'ailleurs sa bravoure qui est affirmée à maintes reprises - huit, sans compter les occurrences des termes liés au courage, à la constance de l'effort- dans les derniers huitains des *Stances* . Il advient même que le terme surgisse plusieurs fois dans le même huitain, ainsi dans le passage ci-dessus des *Stances XX*. « Brave cœur » (v. 25), « brave poursuivant » (v. 249), qui gravit un « brave mont » (v. 245), « brave rebelle » (v. 265), « brave enemy » (v. 240), le poète est exalté par son pouvoir et par un « feu qui n'est pas commun » (v. 97), qui le conduit au cours d'une sorte d'assomption mystique- « Voller où volle mon desir » (v. 283)¹⁹⁹ vers une acmé mystico-amoureuse qui finit par être bien éloignée de Diane, le plus éloigné possible en somme, et l'amour de devenir non une fin, mais un moyen. Moyen d'atteindre à une forme d'ataraxie proche de la transe, moyen, également, de devenir un grand poète. Aubigné se félicite alors de cette victoire toute personnelle :

Ainsy jamais je n'ay ployé
 Rien que le ciel ne me mestrise
 Je tourne mort et fouldroyé
 Le visage à mon entreprise.
 Le brave mont où je me siés
 Toute aultre montagne surmonte.
 On l'adore, je n'en tiens conte
 Depuis que je la foulle aux pieds. (XX, vv. 241-248)

Alors que Diane foulait aux pieds les « promesses jurees » (IV, v. 69), c'est à présent le poète qui, métaphoriquement, se fait gloire de fouler aux pieds les plus hautes montagnes. Par conséquent la colère la plus spectaculaire et la plus délirante se transforme volontiers en un amour sans réserve pour se muer ensuite, se sublimer en somme, en un amour de l'amour soi-même, enfin, en une exaltation narcissique des prodiges que le sentiment amoureux accomplit chez Aubigné. Voilà donc là les étapes de la chimie, ou de l'alchimie albinéenne.

Cette assomption se déploie comme une heureuse et triomphante conclusion tout au long des dernières stances. « Le corps vola au ciel quand l'ame y est alée : [...] » (XIX, v. 18).

¹⁹⁹ *Ibid*, v. 283.

La narration de l'ascension progressive constitue d'ailleurs un authentique tableau, nouvelle hypotypose du poète. Cela correspond à une résurrection, ou bien, dans une perspective mythologique, à un nouveau phénix.

Au terme des XXII stances du recueil, la foi a vaincu l'inconstance et la déloyauté, et le poète a compris que l'abnégation est la solution : il ne faut pas poursuivre la chimère de la réciprocité amoureuse, c'est la voie du malheur, en effet la félicité suprême se trouve précisément dans la frustration éternelle. Le message est celui du sacrifice, du martyr comme une sublimation de l'amour. Le poète est victorieux, et oppose aux flammes terrifiantes des regards et rebuffades de Diane la flamme redoublée de son amour désintéressé, sanctifié puisque gratuit.

Cependant loin de constituer une réelle abnégation, comme nous l'avons vu, Aubigné en fait un authentique fait d'armes, d'où la mauvaise foi annoncée plus haut :

J'ay eu d'amour victorieux
La palme, que jamais on n'uze,
Qui vaincq la ruze par la ruze
[...]
Celuy qui a pour les combattre
Les fers et les yeux des amours ? (XX, vv. 70-72 et 79-80)

Il a su en effet retourner les armes de Diane contre elle, car il s'est élevé par sa souffrance et la constance obstinée de son amour très au-dessus d'elle. Cette victoire était annoncée dès la *Stance XI* :

Bienheureux est celui qui donne,
[...]
Encore plus heureux qui pardone,
La grace est marque souverayne
Quant elle atache un brave ceur. (XI, v. 73 et 76-80)

Et elle constituait un levier pour se concilier les dieux contre Diane :

J'implore contre toy la vengeance des Dieux,
Inconstante parjure et ingratta adversaire (XIV, vv. 1-2)

C'est une revanche dont il se fait le héraut ici. Car il la proclame avec emphase et se peint en majesté. Ce mouvement ascensionnel, comme l'a remarqué Henri Weber, est semblable à celui d'Icare, autre métamorphose pour l'amant-poète, et fait l'originalité d'Aubigné. Jacques de

Constans ignore ce mythe²⁰⁰, Ronsard y recourt peu souvent, le fils de Dédale « propos[ant] une image exemplaire de la défaite suscitée par l'excès de témérité²⁰¹ » :

Je monte, je rencontre après
Du chault soleil la vive face... (XX, vv. 129-130)

L'enjambement suggère cet élan vers le ciel à la rencontre de l'astre du jour. Puis plus loin on lit :

Au moins, on dira qu'en vivant
Il n'a sceu que c'est que descendre.
[...]
Qui meurt plus près du ciel que moy ? (XX, vv. 251-252 et 256)

Il y a ici un retournement de la poésie d'hommage : c'est à lui-même qu'Aubigné promet la postérité, quand Ronsard la promettait à Hélène dans son célèbre sonnet. Au terme de son ascension, c'est une jubilation, un chant d'actions de grâces :

Comparer deux amours [...]
[...]
L'autre se mire en soy, et tout seul se veult plaire
Il est la cause et fin, sa vie et son subject.
[...]
J'ayme sans desirer que le plaisir d'aymer,
Mon ame par son ame apprend à s'animer,
Je n'espere en ayment rien plus que l'amour mesme
[...]
Car estre en paradis, c'est contempler les dieux.
[...]
Je voy de mon beau ciel les esperances vaines
Des amantz abusez [...]
[...]
Et l'amour sans l'espoir est plus que le jouir.
Mon ame ayme plus haut que tout entendemens
[...]
Elle efface tout beau, et moy tous les amans.

(XXI, v. 21 ; 24-25 ; 52-54 ; 70 ; 76-77 ; 80-81 ; 90)

²⁰⁰ Henri Weber, « Structures de quelques poèmes d'Agrippa d'Aubigné », *Baroque*, 3, 1969 : « C'est d'ailleurs ce mouvement [ascensionnel] qui fait la grande différence entre le poème de d'Aubigné et celui de son ami Jacques de Constans. Dans *Les Constantes larmes de S.D.C. estant aux bains des Monts Pyrénées*, les monts et les sources chaudes présentent avec les souffrances de l'amour une série d'analogies fort voisines de celles de d'Aubigné, mais il y manque l'élan ascensionnel qui organise l'ensemble. » <https://journals.openedition.org/baroque/276>.

²⁰¹ Marc Eigeldinger, « Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 1973, 25, p. 268.

Cette vision est assez surprenante : le poète, tout en s'élevant vers les nues, observe d'en haut, avec une satisfaction vaguement sarcastique, mêlée de mépris, les amants ordinaires, ceux qui se trompent de félicité puisqu'ils attendent la réciprocité, là où notre poète a triomphé de ces vaines attentes pour leur préférer des satisfactions plus spirituelles et plus nobles... ou comment métamorphoser l'échec le plus cuisant en une victoire éclatante ! Comme le remarque Henri Weber dans la présentation du poème, « pour d'Aubigné cet amour, d'emblée parfait et sans espoir [...] est essentiellement lié à l'orgueil. »²⁰²

Il va donc « se mirer en soy » et ce mélange de narcissisme et de prétendue abnégation constitue un fait assez savoureux. L'amour a disparu et fait place à celui qui efface « tous les amants », comparé à un nouveau « Scevole » dans le sonnet XXII, v. 22. La comparaison avec le Romain se fait alors dans le cadre d'un geste déplacé, audacieux.

Cependant ce caractère simultanément grotesque- puisqu'il s'agit de la métamorphose assez cocasse d'une déroute en victoire- et sublime, va atteindre un sommet dans les ultimes stances du recueil, avec une apostrophe associée à deux synecdoques particulièrement énigmatiques :

Amours, venez crier de vos piteuses voix,
O amours esperdus, causes de ma folie,
O enfants insensés, prodiges de ma vie,
Tordez vos petits bras, mordez vos petits doigts. (XXII, vv. 9-12)

Ces *putti*, déjà rencontrés dans l'*Hécatombe* (sonnet III, dernier tercet) même s'ils relèvent d'une représentation maniériste, alexandrine, constituent une image singulière pour solliciter la pitié de l'Amour. Aubigné, d'une certaine façon, pose un regard sarcastique sur ses errances amoureuses à travers cette image. Il considère que cet amour était une folie assez négligeable, et qu'il en a triomphé par une montée en gloire du poète, qui aboutit dans un double mouvement vertical à l'écrasement de la femme aimée.

Ainsi s'achève un parcours amoureux en une rédemption mystique qui fait de ce parcours, rétroactivement, un épisode presque misérable. Et Aubigné de s'élever même au-dessus des dieux au terme d'un dialogue étonnant qu'il imagine dans le temps même de son apothéose :

Le ciel s'escria : « Vois-tu pas
Oultrecuidance plus qu'humayne
Que ton entreprise haultayne

²⁰² Éd. cit., p. 292.

N'est si seure que ton trespas ? »

J'acheve ma course en parlant,
Je n'ay peur que laisser ma prise
Et je respondis en vollant :
« Heureuse mort, belle entreprise »

(XX, vv. 293-301)

« Ainsy jamais je n'ay ployé » (XX, v. 241) pourrait tout aussi bien être la devise du militant Aubigné. On peut établir un parallèle entre ce renversement qui élève le poète grâce à sa déconfiture et le paradoxe du peuple exterminé et néanmoins élu qu'évoque Denis Crouzet, et cette phrase que l'on attribue à un condamné à mort d'Albi : « Courage, frère en Jésus-Christ, nous irons souper cette nuit avec Dieu »²⁰³. On peut encore citer le *Cantique d'un huguenot* suivant :

N'aye donc, ô peuple, crainte
Du suplice qui t'attend,
Car ceste dure contrainte
Jusque à l'âme ne s'estend²⁰⁴

Celui qui avait nommé le fils, qu'il considèrera ensuite comme indigne, *Constant* aura passé son existence à réaffirmer une qualité essentielle à ses yeux : la fermeté.

On peut, enfin, se référer pour clore cette réflexion, à la remarque suivante, qui va puiser dans la construction psychologique de notre auteur des éléments susceptibles d'éclairer sous un jour nouveau son oeuvre : « Un contrat politique, un contrat social, un contrat amoureux, un contrat familial, un contrat religieux : il faut en effet des "assurances" à celui qui n'eut pas d'assurance. L'orphelin marqué dès l'aube de la vie par une première rupture de contrat ne cesse d'exiger désormais *une foi d'or*. »²⁰⁵

E ~ Le monde à l'envers dans les *Stances*...et le cadre ténébreux de ses amours désenchantées.

a ~ Diane, à l'origine du désastre du monde.

²⁰³ *Op. cit.*, p. 159.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 160.

²⁰⁵ Gisèle Mathieu-Castellani, « L'imaginaire judiciaire dans le traité *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 13, 2001, *L'oeuvre en prose d'Agrippa d'Aubigné*, p. 151.

Enfin, à l'instar de tous les ennemis de notre auteur, Diane est l'une des responsables du désordre du monde, du chaos général. Elle figure d'ailleurs en bonne place dans la cohorte des mauvais princes, des tyrans, et la métaphore politique, que nous avons repérée dans *L'Hécatombe*, resurgit à la faveur des *Stances* :

Les ordinaires fruitz d'un regime tyrannique
Sont le meurtre, le sac et le bannissement,
La ruine des bons, le support de l'inique,
L'injustice, la force et le ravissement :
On juge sans m'ouir, je pleure, on me desnie,
Et l'oreille et les yeux, est-ce par tirannye ?

(IV, vv.107-112)

La femme aimée incarne ici l'horreur d'un régime arbitraire et dénué de scrupules, qui malmène l'amant en lui donnant et retirant tour à tour sa foi, sans aucune vergogne, au gré de ses atermoiements, infâmes pour Aubigné. À cet égard, on peut d'ailleurs en conclure que ce pouvoir inique exercé par Diane exige d'être baffoué au nom de la liberté du poète amoureux, et en raison de la rupture de contrat entre la suzeraine et son sujet : l'auteur du *Devoir mutuel* et celui du *Printemps* se superposent exactement ici. Ainsi, pour Théodore de Bèze, la tyrannie « emporte une malice confirmée avec un renversement d'Etat et des Loix fondamentales du Royaume »²⁰⁶. On notera au passage dans les stances citées plus haut l'homophonie entre les termes « ravissement » et « ravissant ». L'amour, y compris dans le lexique qui lui est associé, est souvent, dans la langue du XVI^e siècle, le corollaire d'une usurpation, d'une aliénation. L'excellent Aubigné subit l'injustice d'un traitement qu'il n'a pas mérité et qui aurait dû être réservé aux pires, mais au sein de cette éthique du chaos, de cette *fine* politique, il est châtié et les mauvais voient leurs vices récompensés.

On le constate, l'infâme albinéen est pour le coup inchangé, et se contente de substituer un visage à un autre : le visage des Valois devient celui de Diane ou celui des convertis maudits dans le *Sancy*. L'univers du poète rassemble au fond une série d'êtres interchangeableables, qui à eux tous constituent un univers maudit et méprisable, celui de la déloyauté et de la perfidie : perfidie politique, religieuse, amoureuse, c'est tout un. Cela correspond aux paysages baroques des *Stances*, marqués par un bestiaire infernal, ainsi s'y trouvent rassemblés, successivement et dans une répétition obsédante. Ce chaos général est accompagné d'une forme de géhenne qui s'empare de tout :

²⁰⁶ Théodore de Bèze, *Du droict des magistrats sur leurs subjects*, éd. R.M. Kigdon, Genève, Droz, 1979, p. 61.

Tout gemist, tout se plaint, et mon mal est si fort
 Qu'il esmeut fleurs, costaux, bois et roches estranges,
 Tigres, lions et ours et les eaux et leur port,
 Nimphes, les vents, les cieux, les astres et les anges
 [...]
 Tigres, ours et lions, serpents, monstres estranges [...] (vv. 91-94 et 99)

C'est ici le même désordre cosmique que dans *L'Hécatombe*, qui suggère une vision d'apocalypse, dans un univers marqué par les figures mythologiques : ce sont les dieux qui sont interpellés, et toutes les figures antiques sont convoquées : « la Parque », les « Erinyes », les « Champs Eliziens », les « Enfers »... Outre la tradition humaniste, le nom de Diane génère évidemment l'émergence de ce décor mythologique, à la hauteur de l'amour du poète et de la femme aimée. L'univers entier est dénaturé par l'imagerie doloriste d'Aubigné, comme dans *l'Hécatombe* :

Mais quoi ! desja les Cieux s'accordent à pleurer,
 Le soleil s'obscurcist, une amère rosée
 Vient de gouttes de fiel la terre ennamourer,
 D'un cresse noir la lune en gemist desguisée,
 Et tout pour mon amour veult ma mort honorer.

Au plus hault du midi, des estoilles les feuz
 Voiant que le soleil a perdu sa lumière
 Jectent sur mon trespas leurs pitoiables yeuz
 Et d'errines aspectz soulagent ma misere (III, vv. 76-85)

Ce tableau apocalyptique est confirmé par la présence des entités chrétiennes : « les anges » (v. 86), « dieu » invoqué par exemple au vers 11 des stances XII quand ce sont les Dieux dont on implore la vengeance au vers 25 des Stances XIV. Ce syncrétisme permet à Aubigné de conférer davantage d'ampleur encore au désastre provoqué par Diane. Elle fait partie de ceux qui sont responsables du *mundus inversus*, et à ce titre elle est bien un infâme albinéen.

On voit dans ces *Stances* l'omniprésence des antithèses, oxymores, paradoxes, qui constituent un aspect essentiel de la poésie calviniste, comme l'a montré Mario Richter : « En effet, Sponde, et en général nombre de poètes protestants, oublie la couleur de la nature, renonce préemptoirement à observer le monde avec une objectivité sereine ; le monde est

péché et ténèbres, inconstance et vanité ; seul Dieu est bonté et lumière, constance et vérité : le monde est l'antithèse négative de Dieu. »²⁰⁷

Le désordre provoqué par Diane doit également être relié à ce concept à la Renaissance, mais cette idéalisation de l'ordre est un héritage antique, ainsi lit-on chez Platon :

Le Dieu a voulu que toutes choses fussent bonnes : il a exclu, autant qu'il était en son pouvoir, toute imperfection, et ainsi, toute cette masse visible, il l'a prise, dépourvue de tout repos, changeant sans mesure et sans ordre, et il l'a amenée du désordre à l'ordre, car il avait estimé que l'ordre vaut mieux que le désordre.²⁰⁸

À l'époque des guerres civiles cette notion de désordre est liée à la peur de la fin du monde, à la conviction que l'apocalypse va s'abattre sur le monde, ainsi lit-on dans l'introduction de Xavier le Person au journal de Pierre de L'Estoile que « [...] les prédicateurs annonçaient l'imminence de la fin des Temps. »²⁰⁹. Le chaos se décline en effet, à toute sortes de niveaux : c'est ce qui se vérifie dans l'œuvre d'Aubigné : toute son œuvre peut être perçue comme inspirée en somme du désordre du monde réel, qui naît du constat calviniste d'un univers mondain marqué par le vice et l'obscurité. À ce titre, l'univers ombreux et infernal des *Stances* constitue le cadre à la fois conventionnel et idéal de sa déconfiture amoureuse.

b ~ L'oeuvre de l'amour de Diane : la barbarie, les cris, la folie.

Nous nous proposons ici de nous intéresser tout particulièrement au chaos qui permet au poète de donner son identité à un authentique *spleen* avant la lettre²¹⁰.

Le poète subit l'amour de Diane comme une violente et intolérable agression, et le caractère dénaturé de la femme aimée contamine la psyché et l'univers d'Aubigné. Pour répondre à l'affront des rebuffades infligées, il revendique une résistance qui suggère celle d'une bête sauvage, d'où « [l]es sauvages espritz » (I, v. 10) qui débute le recueil, esprits de ceux qui, pour faire référence à La Boétie, continuent de crier vive liberté et ne ploient pas sous le joug de leur maîtresse. Les hurlements hantent tout le recueil, expression de la souffrance mais aussi

²⁰⁷ Mario Richter, *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*, (traduction d'Yvonne Bellenger et François Roudaut), Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 41-42.

²⁰⁸ Platon, *Timée*, 30a.

²⁰⁹ Pierre de L'Estoile, *Journal du règne de Henri IV*, Genève, Droz, 2011, tome I, éd. Xavier Le Person, p. 13.

²¹⁰ « Le décor sinistre de convention ne constitue plus chez Aubigné un simple cadre spatial, mais plutôt la projection mentale de la folie de l'amant. » Véronique Ferrer, « Le Printemps d'Agrippa d'Aubigné ou les turbulences de la poésie », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010. « Une volée de poètes » : D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610. p. 498.

de la volonté du poète de ne pas se laisser anéantir. Cependant simultanément, « [l]es rages et [l]es cris » (I, v. 12) transforment le poète en une allégorie de la barbarie. Loin de se présenter comme une victime, il entame en effet ici une œuvre marquée par la colère plus que par l'amertume et plus que jamais la caractéristique judiciaire du verbe albinéen se manifeste ici, sous la forme très hyperbolique d'un rôle de bête sauvage blessée par la chasseresse :

Fuyez au loin de moy, et que je me tormente
Sans troubler importun de pleurs vostre repos !
[...]
Faisons un dur combat et noïons en nos larmes
Le reste de nos jours en ces sauvages lieux. (I, vv. 19-20 et 23-24)

Les verbes se multiplient qui évoquent l'ennui- au sens fort du terme- le tourment, le désir désespéré et vain d'échapper au malheur. Mais le *spleen* qu'invente Aubigné ne se traduit pas par une lancinante douleur, c'est un cri de guerre militant, celui du soldat qui n'abdique jamais face à la belliqueuse Diane.

Par ailleurs la figure du poète évoque une bête aux abois qui néanmoins continue de se défendre et de lutter, exsangue. Ainsi lit-on, « Horrible de nos cris les ombres de ses bois » (I, v. 26). La barbarie amoureuse en fait une lutte sans merci, âpre lutte de bêtes sauvages : « Et vous faunes sauvages [...] » (I, v. 37). Les stances résonnent de manière sinistre et spectaculaire de hurlements qui transforment Aubigné en un animal qui se repaît de sang et d'horreur, dans une sorte de cynisme halluciné et inspiré : « Heureux quant je rencontre une teste séchée, / [...] quant j'oy les cris des fans » (I, vv. 101-102). Le décor macabre des guerres de religion, et la sauvagerie des massacres de la Saint-Barthélemy, tels qu'ils ont été dépeints par les témoins, résonnent en écho à ces stances. On pense, à l'évocation des « fans », aux berceaux flottants sur la Seine, aux mères éventrées dont les enfants ont été assassinés *in utero*. À cet égard, on peut établir un parallèle entre, d'une part, ces œuvres lyriques et la violence qu'elles dépeignent, et, d'autre part, l'atmosphère épouvantable de la nuit de la Saint-Barthélemy : « La violence eut ceci d'insupportable qu'elle fut comprise comme le moment d'une inversion : le bas se fit le haut, l'immondicité la justice, le mal le bien »²¹¹. Et l'on ne peut s'empêcher de voir dans cette haine de la déloyauté féminine un écho à cette phrase de l'historien : « La violence de ce monde d'inversion et de folie »²¹². On lit également à propos de la nuit du massacre : « une violence

²¹¹ *Op. cit.*, p. 33.

²¹² *Ibid.*, p. 42.

qui est, dans la mise à mort des fidèles, du vrai Dieu, la négation de toute humanité »²¹³. Crouzet réalise ainsi la peinture d'une nuit « crevant de rage et de noire fureur » (*Les Tragiques*, I, v. 442).

Chez Aubigné, tous ses univers s'interpénètrent dans une esthétique « psychédélique », celle d'un traumatisme, celui de son époque. Parler de Diane, c'est comme pour Aragon parler d'Elsa, à savoir finalement qu'elle n'est qu'un autre visage des troubles et des guerres civiles. Le terme de « trouble » apparaît ainsi dans un vers comme « Mon estre soit yver et les saisons troublees » (I, v. 117) et les cris lancinants hantent tout le recueil, transformant cet univers amoureux en enfer :

Le vent emporte en l'air cette plainte poussée (II, v. 13)
[...]
Les taureaux indomptez mugirent à ma voix
[...]
[...] Les lions, tigres et ours pousserent,
Meuz de pitié de moy, leurs cris dedans les bois. (III v. 51 et 53-54)

La frénésie correspond parfois à une dynamique, et se traduit par une sorte de chute, de catastrophe : « Je vois precipitant mes fureurs dans les bois » (I, v. 126) : la dimension cosmique de l'apocalypse, que nous avons étudiée plus haut, se traduit ici par une folie associée à cet univers qu n'est qu'un cri inhumain, qu'un rôle glaçant qui perce la nuit : « La terre autour de moy crevera de sang teinte/ Nymphes qui avez veu la rage qui m'affole » (I, v. 185). Le terme de rage est répété : « Il n'a d'ire, de mort, de rage [...] » (I, v. 200) ; « Ma rage te convie/ Aux umbres fremissant » (XVI, vv. 59-60). Les cris accompagnent la déraison et la nuit agitée qui ne laisse aucun répit au poète.

Non, l'air n'a pas perdu ses soupirs misérables
[...]
Ces soupirs renaistront, viendront espouventable[s]
T'effrayer à minuict de leurs funestes cris ; (IV, v. 85 et 87-88)

Au terme de ce désordre terrifiant, de cet univers de cauchemar, qui a l'énergie d'une *energeia*, c'est la folie et la tentation du suicide, manifestation terrible et palpable d'un monde qui a perdu le bon sens :

²¹³ *Ibid.*

Mais celui la est plein de folie
Qui forçant en son envie,
De son couteau se vient blesser.
[...]
Mon ame en parlant en est folle (XI, vv. 27-28 et 39)

Le poète enfin s'étonne lui-même de sa propre inconséquence, jeu de dissociation qu'il associe à une interpellation du destinataire, dans une sorte de dialogue qui établit une relation directe, presque frontale, avec son lecteur :

Que diriez vous de voir un fiebreux en la couche
Qui clorroit obstiné les levres et la bouche
Contre l'eau qui l'auroit autrefois fait guerir,
Sinon qu'il est saisi d'une aspre frenaisie, (XVIII, vv. 37-40)

Et les stances reprennent comme une litanie le motif de la folie, de la déraison, du délire : « O amours esperdus, causes de ma folie, /O enfants insensez, prodiges de ma vie » (XXII, vv. 10-11). Ainsi se manifeste le monde à l'envers dans cet univers amoureux marqué par l'horreur, les cris, la sauvagerie et la peur de la mort ²¹⁴.

L'amour albinéen, dans les *Stances*, pourrait se lire, à la limite, par conséquent, comme une éternelle nuit de la Saint Barthélemy, un massacre sans cesse réinventé par l'imagination fertile et perfide de Diane. Toute l'œuvre du poète, en définitive, ne pourrait-elle s'appréhender comme le palimpseste sans cesse réécrit des troubles de la guerre civile ? C'est là la conclusion à laquelle on pourrait arriver, quels que soient les chemins qu'on emprunte, pour Aubigné ; certes il hérite de la poésie du maître Ronsard, et certes il s'en défend ; certes aussi il est à maints égards très proche des conventions pétrarquistes, puis néo- pétrarquistes...et il s'en défend ; enfin, au bout du compte il y a cette irréductibilité de l'œuvre du poète, qui ne se contente pas de recycler, de donner « une nouvelle vitalité à une poésie démodée » de « barbouiller » à sa façon, qui ne se contente pas d'un « badinage élégant » ou d'exprimer une « rage amoureuse » qui correspond à une tradition « doloriste » : « Reste donc pour lui à réinventer la poésie », et il « finit par trouver sa voie propre au prix d'un isolement farouche que la postérité lui fera payer. »²¹⁵

²¹⁴ : Voir Stephen Murphy, art.cit., p. 129 : « [...] un monde à l'envers, une fureur apocalyptique, une sublimation de l'écriture, continuent à constituer l'univers poétique d'Aubigné. »

²¹⁵ Véronique Ferrer, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les turbulences de la poésie », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 22, 2010. « *Une volée de poètes* » : *D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610*. p. 500 et 504.

La métamorphose chez Aubigné, c'est aussi cette manière singulière et imprévisible qu'il a de revisiter successivement toutes les formes poétiques de son temps, de Ronsard à Jacques de Constans, mais pour en arriver à s'affranchir de tous ces codes, et cela passe par une curieuse interpénétration de la réalité dans la fiction, du passé dans le présent, et par-dessus-tout, de l'Histoire sanguinaire de son temps qui s'invite dans sa poésie, y compris amoureuse, y compris dans les entrelacs de la poésie pétrarquiste. Il y a, à certains égards, *Les yeux d'Elsa* derrière Diane, et la femme aimée n'est parfois qu'une allégorie d'un siècle « autre en ses moeurs » qui « demande un autre style »²¹⁶. En effet, comment parler d'amour dans le siècle des *troubles*²¹⁷?

IV ~ ODES. « Qu'est ce que tout ceci ? »

« Vous dites que je suis muable »²¹⁸

Nous avons régulièrement évoqué chez Agrippa à la fois la haine de l'inconstance et de la métamorphose. Cependant force est de constater que le recueil des *Odes* constitue une illustration supplémentaire du contraire.

Muable, Agrippa l'est dans la diversité formelle de ce recueil foisonnant, et réellement inconstant ; il l'est également dans la diversité générique et l'association parfois improbable des registres. « Etrange » et « bizarre » sont des termes qui jalonnent encore ce recueil, véritable mosaïque qui aboutit comme souvent chez cet auteur à un objet monstrueux, une sorte de cabinet de curiosités dans l'esprit du temps, ou, si l'on préfère, à un grotesque. Associée à cet assemblage on trouve la figure kaléidoscopique du poète qui revêt toute sorte d'identités, et plus encore que d'ordinaire, se caractérise par de multiples contradictions, voire des dilemmes, feints ou réels. Ici encore s'expriment dans une œuvre *schizophrène* le naturel et l'affectation la plus conventionnelle. « Aubigné en vient même à condamner les poètes courtisans et la poésie galante qu'il avait pratiquée lui-même », rappelle par exemple François Rouget à

²¹⁶ « Ce siècle autre en ses moeurs demande un autre style :/ Cueillons des fruitcs amers desquels il est fertile. » *Les Tragiques*, « Princes », vv. 77-78.

²¹⁷ « La haine coule à flots dans ce livre brûlant que sont *Les Tragiques* [...] ». Ne peut-on écrire cette phrase au sujet de toute son œuvre ? ». Véronique Ferrer, « L'énergie de la haine dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », *Revue italienne d'études françaises*, « Figures littéraires de la haine », 7, 2017 (résumé) [<https://journals.openedition.org/rief/1402>]

²¹⁸ XX, v. 1.

propos de sa disgrâce à la Cour de Nérac²¹⁹. Et le livre lui-même redevient comme souvent chez l'auteur un destinataire parmi une foule bigarrée de nombreux autres destinataires.

A ~ Une diversité parfois déconcertante, vertigineuse.

a ~ Ode, définitions...et indéfinitions...

« Ce nom d'Ode a été introduit de notre temps par Pierre de Ronsard. », écrit Pelletier du Mans dans son *Art Poétique* (livre II, De l'Ode)²²⁰. Le choix d'écrire à son tour des odes répond à une double motivation. D'une part, Aubigné suit le maître Ronsard, premier poète à avoir non pas « introduit » « ce nom d'ode »²²¹, comme l'écrit à tort Peletier, mais à avoir désigné un poème par cette appellation. Il imite l'épicurien Horace en recherchant des symétries, en utilisant la mythologie et Anacréon, avec des sujets familiers et une « mythologie souriante »²²². Aubigné emprunte-t-il ces deux chemins ? D'autre part, il met à profit son caractère ouvert, apte à servir, entre autres, le lyrisme : « La matière de l'Ode, sont les louanges des Dieux, Demi-dieux, et des Princes : Les amours, les banquets, les jeux festifs, et semblables passetemps. Qui montrent qu'elle est capable de divers arguments et de divers styles. »²²³ Cette diversité d'inspiration associée à la liberté se retrouve dans les définitions données aux siècles suivants.

On connaît les fameux vers de Boileau : « Son style impétueux souvent marche au hasard/ Chez elle un beau desordre est un effet de l'art. »²²⁴ Le caprice est, on le sait, constitutif de l'ode²²⁵. On lit encore dans l'*Encyclopédie*, article *Ode*, dans la première édition de 1751 :

Le caractère de l'ode de quelque espèce qu'elle soit, ce qui la distingue de tous les autres poèmes, consiste dans le plus haut degré de pensée et de sentiment dont l'esprit et le cœur de l'homme soient capables. L'ode choisit ce qu'il y a de plus grand dans la religion, de plus surprenant dans les merveilles de la nature, de plus admirable dans les belles actions des héros, de plus aimable dans les vertus, de plus condamnable dans les vices, de plus vif dans

²¹⁹ Marguerite de Valois, *Album de poésies*, édition de Colette Winn et François Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 27.

²²⁰ *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche classique, 1990, p. 297.

²²¹ « Le mot même d'*ode* est attesté dès 1488, puis chez Jean Lemaire (en 1511), chez Rabelais, Jean Bouchet, etc. Mais Ronsard est bien le premier à l'inscrire en tête d'un poème, publié précisément dans les *Œuvres poétiques* de Peletier, en 1547 [...] » *ibid.*, p. 337 (note).

²²² Marie-Luce Demonet, *XVII^e siècle (1460-1610)*, Paris, Bordas, 1988, p. 93.

²²³ *Ibid.*, p. 297.

²²⁴ Boileau, *L'Art poétique*, chant II, vv. 71-72.

²²⁵ Sur ce point, voir Gérard Genette, « Le genre comme œuvre », *Littérature*, 2001, n° 122, p. 117 : « cette forme constitutivement capricieuse ».

les plaisirs de Bacchus, de plus tendre dans ceux de l'amour ; elle ne doit pas seulement plaire, étonner, elle doit ravir et transporter.²²⁶

Autant dire que ce genre très libre va être exploité par Aubigné avec une plus grande liberté encore que ce qu'elle est censée permettre, et qu'il s'emparera de toute la palette des registres, sans vergogne, sans contrainte, et presque, au fond, sans motif. Un seul mot d'ordre qui lui convient en somme, ici encore : l'excès, le superlatif.

On se référera d'abord à l'étude structurelle réalisée par François Rouget dans l'article déjà cité. « Il nous paraît utile de revenir sur l'analyse des *Odes* pour montrer en quoi elles s'insèrent dans le projet poétique tracé par d'Aubigné et participent d'une vision cohérente dans le recueil, à égalité avec *l'Hécatombe* et les *Stances*. D'abord, la diversification thématique y paraît plus nette qu'ailleurs. Certes, la passion domine moins que dans les *Stances*, mais surtout le poète exploite toutes les variations du sentiment. [...] Non seulement la nature des sentiments se diversifie mais aussi le nombre de destinataires se multiplie. La tension de l'écriture lyrique n'est plus contrainte ou orientée sur un seul axe, comme c'était le cas dans les sonnets et les *Stances*. [...] Enfin, la passion n'est plus seulement traitée sur le mode tragique. Souffrance, la passion se fait douce, acceptée comme telle et le poète ose imaginer l'union possible et heureuse dans la jouissance (XXII). »²²⁷ S'attaquer aux *Odes*, somme toute, c'est arpenter un labyrinthe, risquer de s'y perdre, et se résigner à l'incohérence d'un genre traité ici sur le mode débridé. On peut également rappeler ici que, comme l'écrit François Rouget, « cette *varietas* [est] spécifique de l'esthétique renaissante ». À l'image de l'anthologie de Marguerite de Valois, les sujets sont divers, et le lecteur se promène au sein de ce jardin labyrinthe, qui lui réserve des surprises au détour de chaque pièce.

Nous nous proposons dans cette partie d'arpenter avec une certaine précision ce jardin albinéen, désireux d'en dégager, au moins, la remarquable diversité, et, plutôt que de lui imposer un sens, consentir à courir avec lui, à sa poursuite, en tous sens²²⁸.

²²⁶ Diderot et d'Alembert, *Encyclopédie*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, t. XI, p. 346. https://fr.wikisource.org/wiki/Page:Diderot_-_Encyclopedie_1ere_edition_tome_11.djvu/346

²²⁷ François Rouget, « L'Éros et la démesure : la poétique des *Odes* et des *Stances* dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 8, 1997, p. 24-25.

²²⁸ *Album de poésies. Marguerite de Valois*, éd. cit., p. 43.

b ~ À l'aventure, une déambulation au gré des chemins erratiques des *Odes*.

Le recueil commence avec le genre de la *disperata* et cultive la tradition du poète suicidaire et du plaisir que goûte l'amant malheureux : l'horreur « Espend la glace qui m'affole/Aux pointes de tous mes cheveux » (I, vv. 7-8). Outre l'antithèse convenue entre la glace et l'ardeur de la passion, il est nécessaire d'être sensible à l'esthétique albinéenne qui évoque presque ici la Méduse du Caravage, dans une sorte d'hystérie qui caractérise souvent son œuvre et investit le style baroque de la *terribilità*. L'hypotypose est réussie, et permet d'exprimer avec efficacité une passion ravageuse, une esthétique de l'égarement. L'amant préfère cette débâcle à la sérénité, dès lors qu'il est amoureux : « Faire un perpetuel naufrage/ Plutost que d'aborder le port » (I, vv 47-48). La poésie amoureuse constitue un espace privilégié pour les métamorphoses, celles du poète, celles du sentiment amoureux, celles de la dame. On retrouve les variations sur le poète supplicié, tourmenté, comme dans *l'Hécatombe*. Naufragé, égaré, il vit là encore l'amour comme une redoutable pathologie : « A trop nourry ma maladie » (I, v. 23). L'ode II poursuit sur ce thème, en exploitant avec complaisance le motif du sang : « Mon sang bouillant de mille endroitz/Boult et s'eschauffe autant de fois » (II, v. 3-4). Hyperbolique, cette version du sentiment amoureux est traitée de manière à la fois tragique et hyperréaliste, à la manière d'un Sophocle dans la narration horrifiante de la mort de Jocaste et de la mutilation d'Œdipe, ou des descriptions monstrueuses du *Thyeste* de Sénèque. Les images parfois complexes valent moins par leur cohérence que par leur pouvoir de suggestion. La redondance vise à générer une vision spectaculaire, et à traduire l'idée d'un amant qui déborde, exsangue, bouleversé par une passion délirante et frénétique. On retrouve ici le thème du sacrifice de *l'Hécatombe à Diane*. Simultanément le poète laisse voir un déchirement qui est lié à ce motif sanguinaire, car traité au sens littéral. C'est l'écorché vif que nous avons déjà rencontré chez Aubigné. La dissociation, ou dislocation de l'amant est ainsi présente dans le passage suivant :

Volunte dure et impuissante
Soubz le pouvoir qui me tormente
Trahissant mutinant mon cœur (II, vv. 9-11)

Quelques vers plus loin, il aspire au « change » : « Et change mes espritz en feuz ! » (v. 16). Le tourment, l'*ennui* revêtent chez Aubigné un caractère très charnel. Le poète est déchiré au sens littéral par une double aspiration, à la liberté et à la sérénité d'une part, à l'abandon à l'amour

qui le torture d'autre part. Il constitue, dans son corps et son identité, un espace de rébellion face à la tyrannie amoureuse et à la folie. Simultanément pourtant... il abdique assez volontiers.

En effet, transformé en terrain de bataille, en chambre de torture, l'amant ne s'appartient plus, tour à tour emporté par un sentiment de panique et consumé :

Mon ame n'est plus raisonnable
La folle l'aveugle m'accable
Et je me meurs sans estre epris
D'autres feuz que de mes espritz (II, vv. 17-20)

Comme souvent dans cette esthétique pétrarquiste, ce que l'amant aime, c'est d'abord l'amour, et la promesse de devenir le laboratoire d'une multitude d'expériences contradictoires, d'états extrêmes. L'amour est en effet un moyen d'atteindre un niveau d'existence supérieur, à travers une série d'expériences exceptionnelles et traumatiques. On en veut pour preuve l'absence fréquente, comme c'est le cas ici, de la seconde personne. Tout se joue entre le poète et son amour. Évidemment, au sommet de cette expérience ritualisée, il y a la mort, qui couronne idéalement le martyr, pour qui elle est une idée obsédante²²⁹. Elle assure la renaissance du phénix :

Mon ame n'est plus que de braise
Qui proche de la mort s'apaise
Et vivant recroist peu à peu
Car je n'ay vie que de feu
[...]
Ma rage me force et m'entraîne (II, vv. 45-48 et v. 53)

L'amour chez le poète des *Odes* est furieux et emporté, irrationnel, presque animal dans cette vision de l'Ode II. La mélancolie et la folie sont en effet revalorisés à la Renaissance, et les idées d'Aristote sur ce sujet sont relayées : la mélancolie est « l'apanage presque exclusif du poète, de l'artiste, du grand prince, et surtout du vrai philosophe. »²³⁰ Le paradoxe s'invite par conséquent volontiers dans le recueil, comme symptôme de la force et de la radicalité du sentiment amoureux : « Mon mal agreable et cuisant/Et rien autre ne m'est plaisant » (II, vv. 55-56). La dimension mystique sublime encore la souffrance un peu plus loin :

Pour Dieu aiez pitié de l'ame

²²⁹ *Ibid.*, vv. 25-26 : « Ma conception s'est bandee/A ma mort qu'elle a demandee ».

²³⁰ Cité par Véronique Ferrer, *L'amoureuse rage*, *op.cit.* p. 162-163 (« La mélancolie de l'amant »).

Qui pour vous est changée en flame
[...]
Mon sang versé de mille endroitz
Verse ma vie autant de fois.

(II, vv. 69-70 puis vv. 87-88)

Comme le remarque Véronique Ferrer dans son édition, « la dernière strophe reprend la première en inversant l'ordre des quatrains. Le poème s'achève comme il avait commencé, sur le sang qui bout et qui se "rapaise". » Dans cette symétrie, on retrouve l'ode horacienne et ronsardienne, d'un point de vue formel. Par ailleurs il est à noter que Ronsard, entre autres poètes, avait déjà établi le lien entre le sang et la folie amoureuse et avait aussi présenté l'aimée comme une cruelle assoiffée de sang²³¹. C'est en outre ce que Jean Rousset nomme « un théâtre de la cruauté »²³².

On ne peut s'empêcher de voir, ici encore, dans la poésie lyrique certes convenue de l'écrivain, les marques d'une époque marquée par le sang versé, sang tout aussi rédempteur que celui de l'amant qui est sublimé par son martyr. Ce que l'amant aime, donc, c'est bien l'amour, mais plus encore, c'est souvent la souffrance qu'elle lui inflige, à l'image de ces protestants dont les témoignages nous rapportent qu'ils ont parfois refusé d'être sauvés avec la constance des Fermes, dévoués à la Cause, déterminés à constituer de vivants témoignages de leur foi. Ainsi lit-on dans l'ouvrage de Denis Crouzet : « Et peut-être se dévoile alors ce qui a frappé nombre de contemporains, cette curieuse absence de résistance des gentilshommes huguenots pris dans le piège de Paris [...]. Ainsi François de Caumont choisit-il de patienter, "étant résolu d'attendre la providence de Dieu, qui disposera de nous selon son bon vouloir" [...] il est certain que nombre de huguenots se laissèrent tuer sous les coups acharnés de massacreurs parce que, pour eux, le temps était venu de témoigner de Dieu, d'aller jusqu'au bout d'un don de soi à l'amour du Rédempteur. »²³³ En progressant dans l'étude de cet écrivain, on en vient à s'interroger régulièrement sur la possibilité de sectoriser l'étude des divers genres. Ne retrouve-t-on pas, ceci se confirme, à tous les niveaux, pour quelque thématique que ce soit, une sorte de système de correspondances qui tient au fait qu'il s'agit d'un auteur investi de valeurs qu'il transfère à tous les genres littéraires ? Foi jurée, et reprise, rêve de fermeté, haine de

²³¹ Voir Marc Carnel, *Le Sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004, sections IV et V. Voir la pièce VIII [7], vv. 7-8 : « [...] ta beauté/Vermeille de mon sang, ma mort te donne vie, ». Voir aussi *Stances*, XIV, v. 12 : « [...] te paistre de morts et t'abreuver de sang [...].

²³² Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Corti, 1954, p. 81.

²³³ Denis Crouzet, *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2010, p. 60-61 (« Un événement sans histoire »).

l'inconstance, écriture d'enragé et de militant, folie qui s'empare du monde, jusque dans la poésie la plus « liquoreuse ».

Dans l'ode III, on quitte la *disperata* et la poésie doloriste pour un éloge de la beauté de la dame qui est destiné à la fléchir :

Le serf qui soubz vostre victoire
Est enchainé pour vostre gloire
[...]
En plaisir changera ses larmes
En miel le fiel de soucy

(III, vv. 73-74 puis 77-78)

La métamorphose se fait ici alchimie, et les chaînes d'acier qui maintiennent l'amant asservi se font miel, la couleur de l'or. Il y a dans cette conception de l'amour un masochisme que l'auteur affectionne particulièrement dans l'*Hécatombe à Diane*. Il rend hommage du même coup au pouvoir de la dame, figure de démiurge susceptible, en somme, de changer le plomb en or, et inversement :

Mais vous seulement pouvez rendre
Quand vous voudrez vos feuz en cendre
Et vos attentes en plaisir.

(III, vv. 100-102)

Cette métamorphose souhaitée est une invitation à la jouissance charnelle : l'alchimie amoureuse fera passer la femme du froid lunaire (v. 1) à la chaleur sensuelle qui la consumera de plaisir. L'opération alchimique est nécessaire : pour connaître la perfection, la beauté de la dame, morceau d'or brut (« ell' est en lingot », v. 52) doit passer par la « fournaize », autrement dit se livrer à l'amour (« l'amitié », v. 57) du poète-amant, « autre orphevre » (v. 56). Comme chez Ronsard, l'évocation du feu est alors signe d'union intime²³⁴.

Si nous poursuivons notre cheminement dans le recueil, l'ode IV enchaîne avec la poésie amoureuse, et l'« amoureuse rage »²³⁵ d'Agrippa :

Changeant en rage ma raison
Ma liberté en la prison
D'une cruelle ingratitude
[...]
Tu me veulx contraindre inhumaine

²³⁴ Voir André Gendre, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998, p. 191.

²³⁵ Titre de l'ouvrage, déjà cité, de Véronique Ferrer.

Mettre la glace avecq' l'ardeur
T'aimer sans folie et fureur
Pour m'acabler de ceste peine.

(IV, vv. 14-16 puis vv 25-28)

On le voit, la femme aimée opère une multitude de métamorphoses. Elle participe du monde à l'envers, marquée du sceau de la contradiction, dotée d'une psychologie composite, monstrueuse. La métaphore antithétique du feu et de la glace est un *topos* pétrarquiste bien représenté dans la poésie lyrique qui précède *Le Printemps*²³⁶. Diane n'est plus ici la déesse à la triple figure, mais Héra, responsable des tourments du poète, assimilé à Hercule : « Ainsi tu semble la marastre/D'Alcide le brave [...] » (IV, vv. 17-18) ». Le guerrier Aubigné s'identifie volontiers au héros à la « grande force et vertu »²³⁷. De plus, soumis à Eurysthée, il est le symbole de l'obéissance. Une fois encore, Aubigné met ses pas dans ceux de Ronsard, qui écrivait dans son *Élégie à Muret* :

O vilain blasme, Hercule estant donté
(Après avoir le monde surmonté)
Non d'Eurysthée, ou de Junon cruelle,
Mais de la main d'une simple pucelle.
Voyez pour Dieu, quelle force a l'Amour,
Quand une fois elle a gagné la tour
De la raison, el' ne laisse partie
Qui ne soit toute en fureur convertie.

(vv. 65 -72)²³⁸

Comme chez Ronsard, l'exemple d'Hercule chez Aubigné illustre la défaite de la raison (« Mon ame n'est plus raisonnable » (II, v. 17) et le règne de la fureur (« La folle et aveugle m'accable » (II, v. 18)²³⁹. À la différence de ce qu'il est chez le Vendômois cependant, ce règne de la fureur est généralisé. On retrouvera dans le poème XXXVII [36] la plus belle des métamorphoses, l'apothéose, figurée une fois encore par Hercule, celle qui fait quitter la condition mortelle : « L'Alcide purgé par la flamme/Quitta ça bas tout le mortel » (vv. 3-4). Déjà, dans le sonnet LXIII aux accents platoniciens, pour dire que l'âme s'élève par l'amour, « travaillant en régime allusif » (Julien Gœury), Aubigné s'identifiait à l'Alcide : sa dame et sa beauté « bruslent le

²³⁶ Voir le fameux sonnet 8 des *Euvres* de Louis Labé (« J'ai chaut estreme en endurent froidure, », v. 2). Voir Aussi Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XII : « Or' je suis glace et ores un feu chaud, », éd. cit., t. I, p. 30.

²³⁷ Maurice de La Porte, *Les Épithètes*, Paris, Gabriel Buon, 1571[Genève, Slatkine, 1973], 125 r°.

²³⁸ Ronsard, *Le Premier livre des Amours*, « Élégie à Muret », Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard *et al.*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, t. I, p. 147.

²³⁹ Voir aussi *Hécatombe*, II.

corps » (v. 14). Or c'est l'œil qui, dans ce cas, est responsable de ce « change » définitif : « J'ay bruslé au feu de vos yeux » (v. 7).]

L'ode V va réinvestir ce thème pétrarquiste et ronsardien de l'œil assassin de la dame : « ce bel œil tue » (v. 2). Hercule, promis à la mort régénératrice, est à nouveau présent, en filigrane, avec le nom de son épouse : « Vous ferez comme Desjanire » (v. 26). C'est qu'« un de [ses] regards foudroye » (v. 8). Mais la mort souhaitée est la « petite mort ». Comme l'écrit Véronique Ferrer, « Aubigné retourne ici le lieu commun pour solliciter les faveurs de la dame »²⁴⁰. La métaphore chevaleresque de la lance prend toute sa signification : l'amant enfin heureux pourra déployer « [a]lors sans varier, [s]a lance/Puissante de [sa] puissance » (vv. 67-68). C'est par le feu que tue le regard féminin, comme on le voit dans l'ode XIX (18) :

Tes yeux vaincueurs et languissans
[...]
Me bruslent ainsi peu à peu
Que sans les pleurs dont tu m'arroses,
Je fusse en bluette de feu. (XIX, v. 1 puis vv. 4-6)

Le feu n'est pas le brasier purificateur, mais celui de la passion. L'amour est donc présenté comme une source d'inquiétude, d'instabilité majeure, comme dans l'ode VI [5]. Il est régi par la Fortune et ne délivre jamais aucune assurance :

Ainsi l'amour et la fortune
[...]
Tous deux pour voller ont des aesles
Aveugles des yeux des desirs (VI, v. 1 puis vv. 9-10)

L'instabilité préside à la passion amoureuse. Le choix de l'octosyllabe, vers sans césure qui n'a donc qu'un accent, à la fin, souligne cette légèreté des deux divinités antiques qui ballottent l'amant-poète. Ce mouvement fait que la mort n'est jamais loin : Amour et Fortune « [v]eulent avancer et distraire/[s]es rages et [s]on dernier jour. » (vv. 7-8). L'adjectif *volage* prend ici tout son sens. Le thème de l'inconstance se poursuit ainsi :

La fortune est femme ploiable
L'amour un despiteux enfant
L'une s'abaisse en triomphant
L'autre est vainqueur insupportable
L'une de sa legereté

²⁴⁰ Éd. cit. p. 502.

Change au plaisir le grand desastre
Et l'autre n'a opiniastre
Plus grand mal que la fermeté.

(VI, vv. 17-24)

Déjà, dans le sonnet LXV de l'*Hécatombe*, les changements étaient présentés comme imputables à la déesse ailée : « Fortune n'eut jamais tant d'inconstance » (v. 1) et, dans le sonnet VII, la déstabilisation avait lieu à cause de « l'injuste fortune/inconstante, fascheuse » (vv. 10-11) qui trompait Amour. Il y a dramatisation puisque, dans la pièce VI, Amour n'est plus un allié du poète : « tous deux » sont unis pour faire souffrir l'amant.

Ce va-et-vient entre des états contraires et sans cesse renouvelés illustre l'absence de repos et de certitude caractéristique de l'amour dans les *Odes*. Dans cette partie du recueil le poète le déplore, plus loin il en fera une qualité, car le genre de l'Ode lui-même est changeant et propice aux revirements, nous le constatons. L'antithèse, figure très appréciée de la poésie albinéenne, marque ici tout le passage. L'ode VII réinvestit également le motif du martyr et confirme la correspondance entre les souffrances des huguenots et celle du pauvre poète malmené par Diane :

Martire de ma foy
[...]
Je triumphe en mourant et gaigne par constance

Le laurier des martirs

(VII, v. 15 puis vv. 19-20)

Néanmoins, si ces pièces liminaires, par leur tonalité grave, égalent les sonnets et les stances les plus sombres des deux autres sections du *Printemps*, d'autres, tout en exprimant encore l'esclavage amoureux, portent l'attention sur la femme aimée d'un autre point de vue et l'on rencontre ensuite une série d'odes érotiques et légères, qui célèbrent le corps de la dame comme la pièce XI [10] :

Car il [mon cœur] vit vostre gorge et sy belle et si blanche
Qu'il en fit sa belle prison

La neige vous siet bien et non pas la froideur
Neige qui a couvert le sein de ma divine
[...]

Gorge de lait mon œil de ta neige est friant
Beau feu dans ce beau sein tiens les flammes enclozes. (XI, vv. 7-10 puis 17-18)

Le corps est ici sublimé par la blancheur et la poésie joue sur le contraste entre la froideur et la chaleur de la passion, l'une suscitant l'autre. Ces thématiques ont été exploitées à l'envi par les poètes de la cour de Nérac, comme Jean de Rivason :

Des contrariétés s'engendre toute chose
Le tempéré du chaud et du froid se compose,
Qui plus que tous deux à la nature plaît ?
Ainsi de mon ardeur et du froid de Madame
Se forme cet amour embrasseur de mon ame.

(« De l'essence de l'amour », vv. 1-4)²⁴¹

C'est à l'ode XII que la problématique de l'inconstance est la plus présente, dans le cadre d'une pastorale qui met en garde contre les dangers de l'infidélité, tout en la relatant sur un mode léger, propre à l'ode, celui de la chanson :

Bergers qui pour un peu d'absence
Avez le cueur si tost changé
A qui aura plus d'inconstance
Vous avez ce croi je gagé
L'un leger et l'autre legere
A qui plus volage sera
Le bergier comme la bergere
De changer se repentira
[...]
Tous deux comme la girouette
Tournent poussez au gré du vent
Et leur amour rien ne souhaite
Qu'à jouir et changer souvent.

De tous deux les caressses feintes
Descouvrent leur cueur inconstant
[...]
Le berger comme la bergere
De changer se repentira.

(XII, vv. 1-8 puis 13-16 et 23-24)

Le thème de la feintise, cher à Aubigné, est ici évoqué sur un ton primesautier, et sans doute assez faussement édifiant, dans cette « bergerie parodique » :

Ils se suivent comme à la trace
A changer sans savoir pourquoi
Pas un des deux l'autre ne passe
D'amour de constance et de foy
Tous les jours une amitié neufve
Ses volages contentera

²⁴¹ « De l'essence d'amour », *Album de Poésies*, *op.cit.* p. 66.

Aussi vous verrez à l'espreuve
Que chacun s'en repentira

De tous deux les promesses vaines
Et les pleurs versez en pleurant
N'ont plus duré que les haleines

Qui de la bouche vont sortant :
Chacun garde son avantage
A fausser tout ce qu'il dira,
Et chacun de ce faux langage
A son tour se repentira.

(XII, vv. 25-40)

Il est flagrant de constater la récurrence des termes « foy », « constance », « changer », « fausser » dans l'ensemble de l'œuvre. Il semble que l'auteur n'ait cessé de les tresser entre eux dans tous les registres et en poursuivant les objectifs les plus divers. Ici, la chanson se prête singulièrement, grâce aux refrains et aux contreponts, au traitement de ces thèmes. Il nous fait entrer dans une ronde vertigineuse, presque déstabilisante. Cependant le traitement du repentir, une fois n'est pas coutume, est ici très léger, c'est celui de la pastorale, très conventionnelle. La souffrance et la rage sont tout à fait absentes de ce poème charmant. Néanmoins, si ce poème traite de l'inconstance, en écho aux plaintes désespérées suscitées par Diane, remarquables par leur accent de sincérité, il semble répondre également à une volonté d'émulation et d'imitation. Véronique Ferrer note que « le refrain variable reprend celui de Desportes » dans une villanelle, « Rosette », publiée en 1576²⁴².

C'est à partir de l'Ode XIV que l'on voit surgir un tout autre registre, polémique. Aubigné va laisser s'exprimer sa colère face aux poètes contemporains, avec une introduction triviale qui tranche avec la première partie du recueil :

Debout laquais qu'on me donne
Mon papier pour y vaumir
Une odelette lirique
[...]
Ce fiz de putain est yvre
Hai au pied recouche toy

(XIV, vv. 1-3 et 20-21)

Les *odes* illustrent en cela la variété des registres que l'on trouvera par exemple dans le *Sancy*, ou même dans le *Faeneste*. La cohabitation de l'adjectif « lirique » et du terme mignard

²⁴² Éd. cit., p. 530.

« odelette », genre pratiqué par Ronsard, avec la grossièreté décomplexée du lexique, aboutit à un effet grotesque, déconcertant. La manière dont Aubigné s'approprié et recycle le genre de l'Ode est assez étonnante à cet égard. Ce passage évoque en effet la réplique d'une farce. Annoncé par la référence ici au travail de l'écrivain²⁴³, avec l'image répugnante d'une œuvre qu'il est question de « vaumir » sur le papier, *Le bouc du désert* fait irruption plus loin à travers la volonté de se démarquer de la cohorte des poètes de son temps :

Je ne suis pas de la troupe
 Qui peult faire à plaine coupe
 Carroux du nectar des cieux
 [...]
 (XIV, vv. 49-51 puis 66)
 Je barbouille à ma façon

La provocation constitue ici une façon de revendiquer le naturel, comme il l'a déjà fait dans *l'Hécatombe à Diane*, mais aussi comme il le fera dans *Les Aventures*, puisque l'éloge du naturel est une caractéristique de l'auteur. À la manière d'Enay, en effet, Aubigné préfère l'Être au Paraître²⁴⁴, et dans la préface de *l'Hécatombe*, il revendique ce naturel :

Si on trouve que ta face
 N'ait les beaux traitz et la grace,
 Ny l'air de tes compagnons
 Qui sentent le temps et l'aise,
 La faveur, la feinte braise,
 L'heur de leurs peres mignons
 (Préface, vv. 37-42)

Ici, dans le passage précité des *Odes*, cependant, nous avons réellement affaire à une sorte de manifeste, évidemment suspect dans le cadre d'un recueil aussi largement conventionnel. Il semble, réellement, que le poète propose une foule de visages dans un ouvrage aux objectifs assumés comme confus et tortueux. C'est le « stille inconnu » des *Tragiques* que l'on retrouve dans le « discours enragé » de cette ode. Le travail de l'écrivain était vu comme le résultat d'une nausée spasmodique...il devient un brouillon confus et méprisable, ridiculisé par le verbe métaphorique « barbouiller » », dont le sens est « écrire beaucoup et souvent inutilement ou

²⁴³ Sur cette question de la création littéraire, voir Emmanuel Buron, « "Je veille et j'ay peur de m'ennuyer". L'ode XIII du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Camenaë*, n° 5, novembre 2008. [<https://www.saprat.fr/media/243d999c6c222b486b03f59a9f63a5ba/camenaë-05-buron-formate-article-12.pdf>]

²⁴⁴ Hédia Abdelkefi remarque, à propos de la Préface, que « [...] ce qui démarque le "fils" de d'Aubigné de ses congénères, ce ne sont pas tant les traits physiques que les aspects moraux. En effet, le poète oppose l'apparence à l'essence [...] ». (« Le discours préfaciel de *l'Hécatombe à Diane* » d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, 2000, 12, p. 116).

mal »²⁴⁵ : est-ce fausse modestie ? De façon significative, ses deux autres occurrences, dans la section, l'associent au bas et au laid. Dans l'ode suivante (XV [XIV]), qui ne relève pas davantage de l'inspiration de Diane, après avoir évoqué la beauté enchanteresse de « mille fontaines d'argent » (v. 66), le poète projette soudain une ombre inquiétante sur le tableau : « Mais un aspit y barbouille » (v. 73), le verbe signifiant ici « barboter ». Le poète se métamorphose en crapaud pour faire entendre un son discordant sur fond de poésie convenue. Il refuse les mignardises. Ailleurs, il se métamorphose en « enrôlé corbeau » dont le croassement s'oppose à « la voix doux coulante/Du cigne qui sa mort chante. » (XXIX [28], v. 6-8). Cette affirmation d'un « simple changement » (v. 24) a bien, comme le remarque Véronique Ferrer, une portée métalittéraire²⁴⁶. L'autre emploi du verbe se trouve dans l'ode XXIV [23], quand Aubigné brosse le portrait de la vieille hideuse qui accompagne, autre contraste saisissant, la jeune « mignonne » : « deux feuilles rouges de chous/[...] luy barbouillent les genous » (vv. 159-160). Or cette « villaine ha vomye/Sa gorge auprès de [s]on amie » (vv. 161-162), comme Aubigné qui, de façon figurée, vomit en plaçant des pièces basses, satiriques, auprès de poèmes lyriques élevés. Aubigné n'est plus le noble *vates* inspiré qui sert de modèle à Ronsard. La familiarité du style, « Je n'en ay que trop mangé », qui repousse avec exaspération l'épopée, le pétrarquisme et la poésie mignarde, autorise ensuite l'auteur, à travers un revirement déconcertant, à renouer avec l'image du soldat, du Gascon sans manières, qui préfère « du soldat le stille » (XIV [XIII], v. 113). Et l'ode de se transformer en autobiographie romanesque, rendant hommage au général Aubigné. Le poète se livre alors à une sorte de réflexion sur sa vision de la poésie, réflexion faite d'atermoiements, de concessions et de volte-faces :

J'ayme les badineries
 Et les folles railleries
 Mais je ne veux pas avoir
 Pour veiller à la chandelle
 La renommée immortelle
 D'un pedantesque savoir
 [...]
 Que ces rimes deux fois nées
 Et ces frazes subornées
 D'un Petrarque ingenieux

(XIV, vv. 163-168 puis vv. 172-174)

²⁴⁵ Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Dictionnaire du moyen français*, Paris, Larousse, 1992, p. 57 : Montaigne est cité pour ce sens.

²⁴⁶ Éd. cit., p. 650.

Étrange combat d'Aubigné contre lui-même, et les diverses inspirations qui ont été les siennes. Au terme de cette digression relativement incohérente, l'auteur s'autorise en outre une pirouette, sorte de conclusion en forme de pied-de-nez qui invalide tout ce qui précède, voire, tout le recueil :

Le dormir revenu presse
Mes yeux pesans de paresse
[...]
Dessus mon luth endormy. (XIV, vv. 193-194 puis v. 198)

Il enchaîne ensuite, sans transition encore, avec l'évocation passionnée, dans l'ode suivante, des massacres des réformés : il revendique d'abord à plusieurs reprises, sous une forme anaphorique, le statut de témoin oculaire : « J'ay veu parmi nostre France [...] J'ay veu la claire fontaine [...] J'ay veu tant de fortes villes » (XV [XIV], vv. 65, 81, 89). Plus loin, l'évocation relève du tableau, de l'hypotypose, voire de la fresque historique :

Là n'a flory la justice
Là le meurtre ensanglanté
Et la rouge cruauté
Ont heu le nom de justice
Là on a brisé les droitz
Et la rage envenimée
De la populace armée
Amis soubz les piedz les loix (XV [XIV], vv. 105-112)

Rage amoureuse, rage militante, c'est tout un chez notre auteur. Y-a-t-il, en somme, quelconque étanchéité entre les objectifs et les genres dans cette œuvre *monstrueuse* ? C'est ce que nous sommes en droit de nous demander à la lecture attentive du recueil sans doute parmi les plus déconcertants de notre auteur. Dans le passage ci-dessus il fait en effet resurgir l'idée du monde à l'envers et la notion de rupture du contrat qui est présente dans *Du devoir mutuel*. Mais là encore, même frénésie, même violence, qu'elle soit en somme amoureuse, politique, religieuse, littéraire... Le terme de « rage », décidément fil conducteur de toute une œuvre, présente une multitude d'occurrences²⁴⁷ dans les *Odes*. En contrepoint apparaît, comme dans *Les Tragiques*,

²⁴⁷ I, 4, 57 ; II, 53 ; IV, 14, 32 ; VI, 8, 12 ; XV, 22.

ainsi dans « Jugement »²⁴⁸ la cité idéale, bienheureuse, celle du monde spirituel où la justice règne enfin :

Mais toy cité bien heureuse
Dont le palais favory
A la justice cheri
Tu regne victorieuse (XV [XIV], vv. 113-116)

S'ensuit, ici encore sans transition aucune- mais n'est-ce pas là la caractéristique de cette œuvre de ne réaliser aucune transition, au sens étymologique, aucun *passage* entre les divers univers ?- une série d'odes légères, de poésies doloristes, qui expriment l'amour et la souffrance masochiste de l'amant, ainsi, dans l'ode XVIII :

Je me plais en endurent
Le coup de tes blanches mains
[...]
Car je veux souffrir toujours (XVIII [XVII], vv. 23-24 puis 29)

Il convient de s'arrêter sur l'ode XX, qui constitue une variation très développée sur le thème du change :

Vous dites que je suis muable
Que je ne sers pas constamment
Comment pourrais je sur le sable
Faire un assuré fondement
[...]
On se moque de mes miseres
Quant j'aime affectueusement
Et on me tourne à vitupere
Quant je metz fin à mon torment (XX [XIX], vv. 1-4 puis vv. 21-24)

Ici, pour une fois, le poète avoue son éventuelle inconstance, qu'il justifie par les rebuffades répétées dont il a été l'objet. Le monde apparaît ici comme instable, et l'on songe aux sables mouvants chers à la poésie de l'*Hécatombe*, au sonnet LV (v. 5). On note également la référence biblique²⁴⁹. Voici donc l'une des rares pièces dans lesquelles Aubigné légitime l'inconstance,

²⁴⁸ « Jerusalem la sainte annoncent ta bonté :/Tout est plein de ton nom, Sion la bien-heureuse /N'a pierre dans ses murs, qui ne soit precieuse » *Les Tragiques*, VII, 1055-1057, édition de J.-R. Fanlo, *op. cit.*, p. 723.

²⁴⁹ « Ainsi, celui qui entend les paroles que je dis là et les met en pratique est comparable à un homme prévoyant qui a construit sa maison sur le roc. La pluie est tombée, les torrents ont dévalé, les vents ont soufflé et se sont abattus sur cette maison ; la maison ne s'est pas écroulée, car elle était fondée sur le roc. Et celui qui entend de moi ces paroles sans les mettre en pratique est comparable à un homme insensé qui a construit sa maison sur le sable. La pluie est tombée, les torrents ont dévalé, les vents ont soufflé, ils sont venus battre cette maison ; la maison s'est écroulée, et son écroulement a été complet. » *Évangile selon saint Matthieu* 7, 21-29.

au nom de la dureté de la dame. L'anaphore de *quand* (v. 22 et v. 24), le parallélisme et l'antithèse entre la stabilité et le change, avec les termes « muable » (v. 1), « tourne » (v. 23), mettent en évidence les angoisses du poète baroque, qui vit dans un monde fait d'atermoiements et d'incertitudes. Ce vers emblématique, « Vous dites que je suis muable », constitue en somme une articulation du recueil, un pivot qui va réorienter les *Odes*.

En effet, après un très bref poème qui évoque encore « les larmes » (v. 8), l'auteur quitte bientôt le lyrisme, la déploration et la poésie de célébration²⁵⁰ pour des textes radicalement différents, dans une veine satirique clairement anti-lyrique. C'est en effet une ode « envenimée » que l'ode XXII ([XXI]). Il va s'agir selon une tradition très distincte du pétrarquisme²⁵¹ d'anéantir la femme dans l'esprit du réquisitoire, du tribunal d'amour de l'*Hécatombe à Diane* mais sur un ton grotesque. Ainsi la femme se voit-elle tour à tour nommée « la folle » (v. 29), « madame la maquerelle » (v. 65), enfin « putain » (v. 66). Le poète change résolument de « stille », et annonce dans les premiers vers : « Il te fault oublier ma plume/Et ta nature et ta coutume » (vv. 1-2). Le sang est toujours présent mais c'est celui d'« un venimeux serpent » (v. 15). Le noble luth du poète cède la place au « luc » de la débauche, l'instrument est dégradé pour devenir un « cul », puisqu'il s'agit bien d'un « anacyclique grivois » (Véronique Ferrer²⁵²), c'est le langage ici qui s'amuse à inverser au sens littéral, par le lexique, mais aussi métaphorique, le monde albinéen et ses valeurs : « Mais tu n'en gagnes pas ta vie/Si bien que du luc à l'envers » (vv. 77-78). Le burlesque opère une métamorphose du pathétique en sarcasme.

Cette veine satirique va prendre une singulière ampleur à travers l'ode XXIV [XXIII], au cours de laquelle on reconnaît l'Aubigné grivois du chapitre du dialogue de Mathurine dans le

²⁵⁰ Notons cependant que quelques pièces appartiennent encore à ce premier type d'inspiration : XXIII (22), XXVII (26) : une fois encore la rupture est la marque de fabrique de cette section.

²⁵¹ « A côté de cette tradition sérieuse de la représentation de l'amour-passion d'un amant respectueux de la maîtresse qu'il sert et qu'il adore, avec tous les excès que le maniérisme néo-pétrarquiste a pu introduire, coexiste la tradition contraire, réaliste, satirique et misogyne [...] » Alain Génétot, *Poétique du loisir mondain*, Paris, Champion, 1997, p. 211, cité par Véronique Ferrer dans *opus.cit.* p. 600.

²⁵² Véronique Ferrer fait remarquer qu'au XVI^e siècle, le luc désigne le luth. Le dictionnaire de Cotgrave, à l'entrée *Luc*, après avoir traduit le mot par « a lute » (un luth), note justement que « « Luc renversé *is as much as* cul. » [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50509g/f587.item>]. Dans l'anonyme *Discours non plus Melancoliques que divers, de choses mesmement qui appartiennent a notre France : et a la fin La maniere de bien et justement entoucher les Lucs et Guiternes* (Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1558), on trouve déjà l'anacyclique : « Car nos peres nous ont aprins a dire Luc non Lut, tesmoin le petit mot de gueule des bons compagnons, qui disent, que madamoiselle sçait fort bien jouer du $\text{O}\Lambda\text{T}$ renversé. » (ch.21, p.97 : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71448r/f106.item>).

Sancy. Les sens sont convoqués sur un mode répugnant, *carabiné*, fait de dégradations successives :

On a l'odeur de l'antonnoir
De sa gueule pasle et pourrie
Que mille chancres ont fletrie
Et la chassie de ses yeux
Et l'egout de son nez morveux (XXIV [XXIII], vv .108-112)

Pour susciter la répulsion, Aubigné réifie la vieille femme afin d'en faire un monstre repoussant : les parties du corps sont métamorphosées en objets triviaux par la métaphore : « antonnoir », « egout ». C'est un portrait-charge doublé d'une métamorphose qui n'a rien d'ovidien.

La jubilation lexicale, ici, est palpable dans ce diptyque que réalise le poète, opposant la jeune femme aimée, évoquée avec un érotisme appuyé, et la vieille prostituée. La cohabitation génère forcément une contamination, et la jeune fille ne sort pas tout à fait indemne de cette comparaison. Le tableau érotique que peignent les vers « Et ses tetons sur le matin/ Ont passé le bout de sa couche » (vv. 132-133) cohabite ainsi avec la vulgarité proclamée de l'évocation du « cul ridé » (v. 137) de la vieille prostituée. Si, à la différence de Du Bellay, Aubigné n'utilise pas le mot de « métamorphose »²⁵³ dans son poème, et alors que celui du poète de La Pléiade est marqué par l'empathie, et aboutit à une certaine forme de réhabilitation, c'est bien au contraire à un processus de transformation dégradante qu'il fait assister son lecteur. La femme passe de la plénitude de ses appâts à la décrépitude, forme vivante et répugnante du grotesque²⁵⁴.

La misogynie du propos agit, dans ces vers, d'une certaine manière, comme un règlement de compte plus infligé à la poésie mignarde qu'à la femme, et le poète anéantit la poésie dans une forme d'auto-dérision très poussée, associant « La Gorgonne et Venus ensemble » (v. 170). Cette tradition que reprendra avec le succès qu'on sait Baudelaire dans *Une charogne*, est présente jusqu'à l'ode XXVI. Les odeurs pestilentielle²⁵⁵ (« Car la charogne est plus puante/Tant plus on la met au soleil ») se mêlent au style ordurier, transformant l'œuvre d'Aubigné en un cloaque dans lequel il se complaît et dont il se repaît, sur le ton de la plaisanterie

²⁵³ Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, « La vieille courtisane », éd. V.-L. Saulnier, Paris-Genève, Minard-Droz, « Textes Littéraires Français », 1965, p. 161.

²⁵⁴ Voir à ce sujet l'article d'Audrey Gilles-Chikhaoui, « La beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français », *RHR*, 2010, p 27-38.

²⁵⁵ L'auteure pré-citée rappelle l'étymologie du mot « putain », issu de *putidus*, signifiant « puant, pourri ».

potache, et qui introduit dans le recueil un humour décapant : « Lors qu'il n'avoit plus que deux dans/Tu luy en crachas trois dedans » (XXVI [XXV], vv. 67-68).

« Subject, style inconnu », on se rappelle les vers des *Tragiques*, dans « Princes » (v. 21). En effet ici c'est alternativement dans l'or et dans la boue, le venin que le poète trempe sa plume :

Mais lors que ce livre fut fait
Checun le trouva si infait
Les vocables d'art si estranges
Que j'ay enterré tes louanges
(XXVI [XXV], vv. 107-110)

Estrangeté, donc, que l'œuvre revendique ! Inesthétisme du « livre », avec « infait », brandi ici comme un trophée. Si l'on se réfère à l'étymologie du mot parodie (*para – ôdê*), Aubigné écrit bien un contre-chant, celui du livre VI de l'*Énéide* où est racontée la *katabase* du héros. Il métamorphose de façon burlesque la noble descente aux Enfers. D'abord par la nature du personnage : une « grand' putain » (v. 88), (catégorie du « coquin », v. 40) au lieu du *pius Aeneas*, (catégorie du « noble », v. 40). Ensuite par l'obscénité du comportement : elle « offr[e] [s]on cas à Caron » (v. 83). Cette parodie, la *Maroquineide* (v. 106), qu'il feint d'avoir écrite totalement, et dont il donne un échantillon, a pour fonction de montrer l'étendue de sa palette littéraire. L'auteur des *Tragiques* sait écrire une épopée (baroque), il sait aussi caricaturer le modèle épique emblématique du classicisme, l'*Énéide*. Avant Scarron, il écrit un *Virgile travesti* (en bribes). Il peut chanter les amours les plus élevées comme les plus basses. En artiste accompli, en Protée, maître de la « polyphonie »²⁵⁶, il joue avec différents styles, comme on le voit dans la pièce suivante.

À l'ode XXVII (XXVI), nouveau revirement, et de nouveau spectaculaire, avec le « mignardelet stille » (v. 3) qui évoque avec un maniérisme sans retenue le jardin des amours. On peut légitimement s'interroger sur le caractère d'auto-dérision du suffixe diminutif, qui tranche avec le style « infait » qui vient d'être cité, et les étranges « vocables » du réquisitoire grossier qui précède. Jusqu'où, en somme, doit-on adhérer à ce retour présumé à la poésie mignarde quand on lit ?

Là florissent entassées
Mille bizarres pencées
[...]

²⁵⁶ François Rouget voit cette « polyphonie » comme un moyen pour le poète de « [s'] extraire de sa démarche introspective. » (art. cit ., p. 27).

Mais tu n'as rien de sauvage
 Petit jardin mon ouvrage
 [...]
 C'est là dessous que je donne
 Rendez-vous à ma mignonne (XXVII [XXVI], vv. 11- 12 puis 27-28 et 69-70)

Le bizarre succède à l'étrange, et le rendez-vous littéraire se fait très galant mais aussi assez peu conventionnel puisque les pensées sont « bizarres », adjectif énigmatique, fil conducteur, d'ailleurs, improbable, de notre étude, qui autorise toutes sortes d'interprétations. Se mêlent ici par ailleurs, de manière déconcertante, la trivialité et la galanterie avec l'évocation des oiseaux musiciens « qui sont là nos maquereaux » (v. 80). Certes, « maquereau » signifie ici « enjôleur », si l'on s'en réfère au dictionnaire de Greimas²⁵⁷, mais ne peut-on établir simultanément un lien avec la mère maquerelle dans *Princes (Les Tragiques)*, Catherine de Médicis ?²⁵⁸ Et Aubigné de renouer immédiatement avec la thématique pétrarquiste de la rose éphémère, en la conjuguant à un érotisme esthétique :

Les roses et les boutons
 Fleurissent sur ses tetons
 Et vos beautés et mon amour
 Ne soient fenez un jour ! (XXVII [XXVI], vv. 107-108)

On pense au « sein verdelet » de Cassandre chez Ronsard, qui, dans le sonnet XL des *Amours*²⁵⁹ use lui aussi de diminutifs et qui évoque aussi les roses.

C'est que la voix du poète dans les *Odes* change, comme son style, et que cette voix très variable dans ses inflexions et dans sa tessiture est restituée avec efficacité dans la métaphore de la mue : « Endurez mes vocables/Longs et rudes » (*Les Tragiques*, VII, vv. 364-365). Le *vocable*, terme si fréquent dans l'œuvre albinéenne, est donc chez l'auteur une sorte de matériau malléable à l'envi, qui lui permet d'exprimer une foule de registres et d'aborder tous les thèmes. On se rappelle les « vocables d'art »²⁶⁰ des *Tragiques*, puisés dans le domaine de la guerre et de la colère. Ici on repère une revendication esthétique, qui correspond à l'esthétique baroque, et connaîtra une belle postérité, par exemple chez les poètes du XIX^e siècle, celle de la beauté de la laideur, ainsi lit-on :

²⁵⁷ *Op. cit.*, p. 400.

²⁵⁸ « Une mere douteuse apres avoir esté/Macquerell de ses filz [...] » vv. 761-762, éd. cit., p. 392.

²⁵⁹ Éd. cit., I, p. 44, vv. 1-2 « Que de Beutez que de Graces écloses/Voy-je au jardin de ce sein verdelet ».

²⁶⁰ Ode XXVI [XXV], v. 109.

Pence comme il sera beau
Après la voix douce coulante
Du signe qui sa mort chante
Oyr l'enroué corbeau.
[...]
Tu seras doncq'aisement
Par là ma muse estimée
Et au moins seras aimée
Par le simple changement.

(XXIX [XXVIII], vv. 5-8 puis vv. 21-24)

Les oiseaux maquereaux du jardin d'amour, associés à la voix enrouée du poète-corbeau inventent ici un lyrisme décadent, assez inédit, et déconcertant. La muse d'Agrippa ne connaît guère de limites, tant dans le langage que dans les thèmes abordés, notamment dans ces *Odes*, on le constate.

L'ode XXX [XXIX] cultive ensuite l'érotisme sur le thème conventionnel de la mouche qui se pose sur la bouche de la femme aimée :

Mais voiez vous encor'la mouche
Qui m'embrasant pour son plaisir
S'est reposé sur vostre bouche
Donant jalousie et desir.

(XXX [XXIX], vv. 21-24)

La préciosité s'invite alors dans la répétition et dans les injonctions du poète, ainsi que dans les allitérations qui jouent à reproduire le son du vol entêtant de la mouche facétieuse :

Pour Dieu chassez la ma mignonne
Pour Dieu mignonne chassez la
Ou je meurs si on ne me donne
Autant de credit que cela.

(XXX [XXIX], vv. 37-40)

Puis la poésie d'Agrippa va renouer avec les combats intérieurs et les dilemmes qui opposent le cœur et l'esprit, dans l'ode XXXII [XXXI] :

Mon cueur contre luy se debat
Voicy une dispute estrange

(XXXII, vv. 44-45)²⁶¹

²⁶¹ Ne peut-on voir ici un parallèle à établir avec l'adjectif utilisé par Aubigné pour évoquer de manière périphrastique la Saint-Barthélemy comme une « estrange journée » dans *Histoire universelle*, livre VI, *op. cit.*, p. 348.

Autre forme d'étrangeté dans ce vers : elle restitue la folie qui s'empare de celui qui de nouveau exprime la douleur du divorce avec lui-même. Et c'est le retour à l'inconstance célébrée par l'amant comme une revanche dans l'ode XXXIII :

Et mon esprit qui est volage
Volle tousjours devers les Cieux
[...]
La constance est absurdité
La celeste legereté
Change la saison morne et blesme (XXXIII [XXXII], vv. 5-6 puis 49-51)²⁶²

L'inconstance est ici le moyen pour le poète, trop souvent rejeté, de régler ses comptes avec Diane qu'il feint de renier, le temps d'un trait d'humour qui est tressé à l'évocation de l'amour :

Immobile endurcy amant
Comme huit ans le pourroit dire
Vous avez bien voulu choisir
Ce paradoxe pour en rire
Je le deffenz pour mon plaisir. (XXXIII [XXXII], vv. 56-60)

Il y a quelque chose de relativement « délirant » dans ces volte-faces répétées, ces revirements qui livrent dans ce recueil une vision déconstruite de son auteur à travers ces métamorphoses successives, si bien qu'on cherche à grand peine un fil conducteur, sinon celui de la liberté, d'une forme de lâcher-prise, d'une auto-dérision qui interdit de prendre l'ouvrage au pied de la lettre. Il est ainsi remarquable de voir que les *Odes* formulent à de nombreuses reprises un éloge de l'inconstance revanchard et provocateur, ainsi l'ode XXXIV [XXXIII] :

Ne trouve pourtant estrange
Si tu vois que la louange
Que je t'ay voulu vouer
Ne montre que le courage
D'un esprit assez volage
Et léger pour te louer. (XXIV [XXXIII], vv. 25-30)

« Estrange » univers, une fois encore...d'autant que la strophe suivante exploite la veine pétrarquiste de l'amant en souffrance, qui désigne Diane comme un impitoyable juge et le condamne « à mort ». Reste que, même dans cette poésie lyrique, Agrippa se distingue ici par

²⁶² *Op.cit.* Ode XXXIII, p. 671-673.

des métaphores triviales, inattendues, comme ces vers qui auraient des accents verlainiens...s'ils n'étaient simultanément rabelaisiens :

Il pleut comme vous pouvez voir
Des excremens de ma tristesse (XXXVI [XXXV], vv. 9-10)

Le verbe « voir » associé à l'interpellation irrévérencieuse accentue ici le caractère répugnant de l'image - même si le mot « a un sens moins restrictif qu'aujourd'hui, comme on a pu le noter²⁶³ à propos des « excremens d'un vieil esprit » qu'évoque Montaigne, (III, 9)- qui rend impossible tout lyrisme abouti. Décadent...forcément décadent, Aubigné ?

Le propos se déplace de nouveau et le ton est celui de la chronique littéraire de l'ode XXIX à XLI. L'auteur va s'attaquer, comme il l'a fait plus haut, à ses contemporains, auxquels il reproche d'avoir trahi leurs maîtres, ce que le poète laisse apparaître comme une nouvelle forme, intolérable, de conversion :

Mais si tost que Jodelle est mort
Voicy la canaille qui sort
Et voicy la troupe ennemie (XXXIX [XXXVIII], vv 69-71)²⁶⁴

On pense à la troupe infâme des apostats, ou au triomphe de la gueuserie, et cette « race » nouvelle est promise par Aubigné à des châtimens proches de ceux qui attendent les « Princes » des *Tragiques*. L'acier des vers rejoint les « mille plumes et mille fers » (v. 101) et les « vipereaux parricides » (v. 3) s'associent à l'image des premiers vers de *Princes* : « Crever l'enflé Python au creux de sa tasniere » (v 2). Il s'agit de l'éternelle équation d'une œuvre qui transfère les mêmes sentiments, le même lexique, les mêmes images à tous les domaines.

²⁶³ Frank Lestringant, « Quelques réflexions à propos du chapitre III, 9 des *Essais*, "De la vanité" de Montaigne », *Études Epistémè*, 22, 2012 [<https://journals.openedition.org/episteme/383?lang=en>]

²⁶⁴ Sur Jodelle, voir Stephen Murphy, art.cit., p. 127 : « La structure de l'épithaphe à la fin des *Stances* I est celle des vers rapportés. Ce mariage de lectures verticale et horizontale fait partie du bagage stylistique des poètes de l'époque et Aubigné lui-même s'en sert ailleurs. Or il existe un grand maître des vers rapportés : c'est Etienne Jodelle, et ce n'est pas par hasard qu'Aubigné l'évoque à ce moment [...] il [lui rend hommage dans une des *Odes* et dans une épithaphe des *Petites Œuvres meslées* ; c'est Jodelle qui est déjà le grand chanteur de Diane, qui fait une poésie violente de la violence du personnage mythique. C'est lui qui explore le royaume terrestre de Diane chasseresse, la forêt, et qui lie ce lieu humain avec les autres lieux sous la dépendance des autres incarnations de la déesse : le céleste et l'inférieur [...]. C'est Jodelle qui lègue à la génération d'Aubigné [...] la leçon de la *disperata*, une négativité d'Eros qui dépasse les plaintes d'un Pétrarque. »

Il manquait la philosophie à cette « étrange » palette, et elle se présente à l'ode XLII [XLI], dans une réflexion opaque sur l'art et la nature, associés dans un chiasme énigmatique : « Que l'art soit la nature extreme/Et la nature soit l'art mesme » (vv. 28-29). Ne peut-on d'ailleurs voir dans ce chiasme une sorte de manifeste ? L'œuvre d'Aubigné multiplie en effet les allers-retours entre d'une part le naturel, les saillies drôlatiques, les provocations sans affectation, et d'autre part les apprêts et artifices de l'art du littérateur, du travail de l'écrivain qu'il est, inscrit sans conteste dans une tradition, dans une imagerie de convention ?

Aucune transition, de nouveau, entre le dialogue de l'ode XLVII [XLVI] qui confronte l'amour et le cœur du poète, et la plaisanterie graveleuse et gauloise de l'ode XLVIII [XLVII] qui évoque « le pissat de sa couille » ...pour renouer dès l'ode suivante avec la souffrance amoureuse. Pourtant comment comprendre les vers suivants ?

Celuy desguise sa parure
 Qui est desguisé de nature
 Qui d'un masque veut tromper l'ueil (XLIX [XLVIII], vv. 9-11)

Ces travestissements ne sont-ils pas ceux de cet auteur fantasque, se jouant de son lecteur et des étiquettes ? Celui qui prétend refuser d'avancer masqué et préférer le naturel à la mauvaise foi, à l'affectation, emprunte dans ce recueil une foule de visages. Sans doute la difficulté de comprendre cet auteur, de saisir sa vérité, vient-elle de cette perpétuelle revendication d'authenticité associée à une personnalité et une œuvre très diffuse, confuse à n'en pas douter, et qui se plaît bien souvent à brouiller les pistes. Les *Odes* véhiculent en effet, nous l'avons constaté, un *ethos* réellement obscur.

Nous achevons notre déambulation dans les méandres de cet ouvrage par la dernière ode, néo-pétrarquiste, qui renoue avec la plus pure tradition du *Printemps* : déplorer sur le mode doloriste la cruauté de la dame :

Avez -vous rien si hault que Madame est hautaine
 Si fier et orgueilleux (LI [L], vv. 5-6)

C'est en somme l'ode pindarique qui conclut ce recueil...mais nous n'aurons cessé, dans cet ouvrage, de balancer entre les nues et la fange, sans vraiment nous installer confortablement où que ce soit.

B ~ Les métamorphoses du destinataire, le livre comme métonymie, transformation du poète.

a~ Le poète comme destinataire du poète.

Les *Odes*, comme les *Stances*, ont pour objet principal le poète et les tourments qu'il endure. Aussi les apostrophes destinées au poète lui-même sont-elles fréquentes dans le recueil. C'est la caractéristique du lyrisme. Le poète suscite sa propre exaspération, et exprime régulièrement un divorce avec lui-même, ou des combats internes. Il s'agit de dynamiser la poésie par un dialogue mis en scène, l'expression d'une colère, d'une lassitude et les atermoiements et contradictions d'un poète *dans tous ses états*. La bataille s'exprime parfois de manière explicite, ainsi « arrière de moy » dans le passage qui suit, ou des injonctions vaines, car le poète est évidemment bien faible dans ses amours. C'est la mélancolie d'amour, ou maladie d'amour, caractéristique de l'héritage de Galien²⁶⁵. La tentation du suicide présente ici va de pair avec la notion de folie qui accompagne cette humeur noire, que l'on croyait produite par la rate dans la théorie des humeurs, et qui donnera naissance au *spleen*. On peut même interpréter le dialogue qui s'instaure comme une forme d'auto-exorcisme, puisqu'on sait que cet état languide et désespéré était associé à l'œuvre des démons²⁶⁶ :

Ha chetif où as tu les yeux
Pourquoy tardes tu la vengeance
De toy contre toy qui t'offence
Aimant le pis fuiant le mieux

Arriere de moy vaine crainte
Ne m'empesche plus mon repos

Et en tarissant ma parolle
Finira tout ce qui m'affole
Et ce qui me fait malheureux

(I, vv. 37-40 puis vv. 49-50 et 70-72)

Il arrive également que le poète s'adresse à lui sous forme de synecdoques. Ainsi dans cette ode :

²⁶⁵ Jacques Ferrand, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 215 : « L'humeur mélancolique estant froide refroidit non seulement le cerveau, mais aussi le cœur, siège de la puissance courageuse, qu'on nomme irascible, et abbat son ardeur, de là vient la crainte. »

²⁶⁶ « À la Renaissance, les théories de la maladie d'amour n'échappent pas à la naturalisation du phénomène occulte et à une forme de "démonisation" de la médecine [...] », Véronique Ferrer, *L'amoureuse rage, Agrippa d'Aubigné poète profane*, Genève, Droz, 2022, p. 169.

Mes yeux où voulez vous courir
Me laissez vous avant mourir

(XVII [XVI], vv. 19-20)

Cette manière d'apostropher des parties de son corps signale les déchirements du poète, comme si son corps et sa volonté étaient en contradiction et agissaient l'un contre l'autre. On peut constater, avec ce morcellement, ce destinataire évoqué à travers des parties de lui-même, une perte douloureuse de l'intégrité.

D'autres fois, c'est à sa douleur elle-même qu'il s'adresse, et qu'il sollicite pour intercéder en sa faveur auprès de la dame :

Volez mes chers enfants mes messagers fidelles
Au sein de ma beauté volez à tire d'ailes
Chargez de mes douleurs.

[...]

Mais soupirez massacrez n'affligez plus mon ame
Ha esprit courroucez allez trouver Madame
Reprochez lui le tort

(L [XL], vv. 7-9 et vv. 31-33)

L'interjection traduit les tourments du poète et la violence sa colère, son exaspération en raison du traitement qu'elle lui inflige. Le livre a ici la vertu thérapeutique ou cathartique, celle que les Romantiques lui assigneront, et le rapport du poète est celui de la paternité introduisant une dimension poignante dans un lyrisme qui se développe au sein d'un univers familial. Ce dialogue avec soi-même, et avec l'ouvrage, contribue largement à l'efficacité du texte, puisqu'il s'agit de donner l'illusion d'une confiance authentique.

En outre, là encore, il s'agit d'une forme de supplication, le poète demande à ses états d'âme de le laisser en repos, et à sa colère d'avoir le courage d'entrer en conflit avec la femme aimée et ingrate. Il y a dans ce dialogue que noue Aubigné avec lui-même l'expression simultanément conventionnelle de son désarroi, et des accents de vérité en raison de la force des interpellations et du caractère universel de l'histoire qu'il narre : celle d'un amour non réciproque.

De la même manière, et selon une tradition ancienne, ainsi on pense à Horace et à Ovide, à Marot²⁶⁷, Aubigné s'adresse par ailleurs à de nombreuses reprises à son ouvrage :

Petit livre le mignon
Le filz et le compagnon

²⁶⁷ Horace, *Épîtres*, I, 20 ; Ovide, *Tristes*, I ; Marot, *L'Adolescence clémentine*, « Marot à son livre ».

De ton maistre petit livre
Qui dedans toy fais revivre
De ton maistre les amis (XXVIII [XXVII], vv. 1-5)

Tu seras doncq' aisement
Par là ma muse estimée (XXIX [XXVIII], vv. 21-22)

L'adjectif hypocoristique « petit » renvoie à une tradition mignarde, et cette distanciation permet au poète de manifester son affection pour l'ouvrage qu'il livre au jugement de ses pairs. Ainsi il montre son attachement et suggère qu'en retour on lui témoigne sans doute une certaine bienveillance. Il y a en outre dans cette apostrophe affectueuse la volonté de minimiser l'importance de l'ouvrage, car Aubigné associe ici cette apostrophe à un éloge du naturel en poésie, et au refus de l'arrogance des poètes qu'il fustige implicitement. De même, le livre est-il associé à un univers fragile et innocent, ainsi :

Louons mon jardin fertile
Mon fertile jardinet
[...]
Tu n'as rien de sauvage,
Petit jardin mon ouvrage
Il n'y a comme je croy
Plaisir qui ne soit en toy (XXVII [XXVI], vv. 4-5 puis 27-28 et vv. 33-34)

Le jardin auquel le poète dédie ici son ode nous introduit dans un espace plaisant, celui de la création, et des joies qu'elle procure. Le ton et le lexique, ainsi que les répétitions et les chiasmes transforment cette fois l'ouvrage en un texte léger, et illustrant le titre du *Printemps*. C'est sans doute l'un des poèmes du recueil qui correspond le plus à ce que l'auteur méprisera en évoquant les textes de ses vertes années, dont il ne tire que peu de gloire, leur préférant, comme nombre de ses exégètes, la rugosité austère et sublime des *Tragiques*. Pourtant il y a dans ce poème une volonté de renouer avec une poésie surannée, comme dans l'épithalame (XVI [XV]) dans lequel il évoque l'univers courtois des tournois et le cadre raffiné des préparatifs d'un mariage bucolique. C'est sans doute cette diversité des destinataires qui fait l'intérêt des *Odes*, qui ne s'interdit aucun genre, aucune naïveté comme aucun sarcasme.

C'est aussi ici le motif du *locus amœnus*, jardin qui autorise la rencontre avec la « mignonne », jardin de délices. La sauvagerie sera pourtant bien présente dans tous les poèmes assassins, comme la pièce XXII [XXI], les réquisitoires et les saillies triviales...et le jardin amoureux se transformera régulièrement en *locus turpis*.

b~ La femme sous toutes ses formes.

Cependant le destinataire le plus fréquent des *Odes* est évidemment la femme, mais celle-ci multiplie les visages. Il est d'ailleurs à noter qu'elle ne sera nommée que deux fois dans les *Odes*, alors qu'elle est omniprésente dans la poésie albinéenne²⁶⁸. C'est dire le caractère beaucoup plus universel, plus abstrait des *Odes*.

Il est d'abord intéressant de repérer le jeu des pronoms. Tantôt le poète vouvoie la dame, tantôt il la tutoie, d'autres fois encore il la désigne par le pronom « on ». Le vouvoiement est plutôt associé à une vision élogieuse de Diane :

Et voz beautez et mes amours
[...]
Ha ma Diane je me plains (XXX [XXIX], v. 8 et v. 25)

Pourtant ce poème étant d'inspiration érotique, le rapprochement physique souhaité ferait plutôt attendre un « tu ». Comme le remarque Véronique Ferrer dans sa présentation, « il entre dans le champ des métamorphoses rêvées de l'amant, au même rang que l'abeille, le papillon ». Ajoutons la puce, comme chez Ronsard : « Hé, que ne suis-je puce ! /La baisotant, tous les jours je mordrais /Ses beaux tétins, mais la nuit je voudrais /Que rechanger en homme je me pusse. »²⁶⁹ Cette métamorphose fantasmée est écrite, une fois encore, en octosyllabes, vers léger, approprié pour composer, de façon amusante, sur le désir charnel.

Le pronom « on » signale plutôt une distance ironique comme dans le vers suivant : « On se moque de ma misere (XX [XIX], v. 21). Il s'agit ici d'introduire une distance entre la perfidie de la dame, son ingratitude et le poète souffrant et raillé.

Quant à la deuxième personne, elle est utilisée de préférence dans le cadre de la formulation de reproches, ou dans celui d'une proximité, celle du réquisitoire...ou encore, au contraire, celui d'une grande intimité, de la poésie érotique :

Non non je veux vivre autant

²⁶⁸ Voir Véronique Ferrer, *L'amoureuse rage...*, *op. cit.*, p. 51.

²⁶⁹ Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, sonnet XL, vv. 11-14, éd. cit., t. I, p. 44 et p. 1234 (variante). On pense au recueil ultérieur de variations sur ce thème (*La Puce de Madame Desroches qui est un recueil de divers poèmes Grecs, Latins et François, composez par plusieurs doctes personnages aux Grans Jours tenus à Poitiers*, Paris, Abel l'Angelier, 1583.) Ce recueil contient une *Requête amoureuse en vers* d'Aubigné.

Comme vivra ta rigeur
Mourir vainqueur et comptant
De ton yre et mon malheur. (XVIII [XVII], vv. 1-4)

Ici c'est la deuxième personne du discours à charge, celle que l'on rencontre dans *l'Hécatombe à Diane*, mais elle introduit également une complicité charnelle, quand le poète évoque le corps, dissimulé puis offert au regard, de la femme aimée, son sein ou la gorge, la présentant de manière très esthétique et sensuelle au creux de ses draps :

Mais ma mignonne cache encore
Ce que je cache et que j'honore
Et qui sans nommer est au flanc
Environné de coton blanc
Comme un petit bouton de roze
Non encore à demy descloze
Mais j'en parle sans avoir seu
Elle mesme ne l'a pas veu (XXIV [XXIII], vv. 145-152)

Ces vers constituent une interprétation du titre, et ici la jeunesse des vers va de pair avec la découverte des plaisirs amoureux sous la forme très suggestive et fantasmée de la jeune fille. Cette ode proche de la poésie de Du Bellay associe les *topoi* habituels de la sensualité et du désir : le printemps, la fleur en bourgeon prête à s'épanouir, la descente au jardin d'amour, la pudeur d'une relation naissante. S'il arrive bien souvent que l'on soit en droit de s'interroger sur la légitimité du titre du recueil, ce type de poème, fort rare dans l'ensemble de l'ouvrage, semble avoir pour objet de le justifier.

Il arrive également fréquemment que le poète, inspiré par le genre du blason, s'adresse à des parties du corps de la dame :

Belle bouche qui parlez
Sous vos levres cramoyties
Ouvrent deux ris emperlez (IX [VIII], vv. 20-22)

Tes yeux vainqueurs et languissans
Tes ris de perles florissans
Ta joue et ta bouche de rozes
[...]
Si ta joue et ta bouche encore (XIX [XVIII], vv. 1-3 puis v. 8)

Ce destinataire cette fois clairement métonymique -on quitte la dislocation des poèmes où le poète s'adresse à des parties de son propre corps souffrant- confère aux odes une dimension

nettement érotique, et l'on retrouve des teintes pastel botticelliennes. Le dernier vers, « Si ta joue et ta bouche encore » est assez décalé dans cette poésie majoritairement mignarde, signalant encore une certaine modernité dans la poésie lyrique d'Aubigné, qui ressortit au caractère toujours paradoxalement spontané, naturel de sa poésie. En effet, ce va-et-vient entre la joue et la bouche, répété, possède une dimension incantatoire, et ces quelques vers, issus de deux odes différentes, manifestent la capacité de l'auteur à peindre la femme à travers des plans très rapprochés, sur son visage exclusivement. Il semble que l'on suive le regard amoureux qui va de la bouche, aux lèvres, aux dents, et transforme le visage en une sorte de jardin enchanté, avec une bouche en forme de bouton de rose qui s'ouvre sur la préciosité nacrée des perles. Une fois encore, Aubigné exploitant le thème de la femme-fleur s'inspire de Ronsard²⁷⁰. Cette dimension esthétique constitue un espace de repos assez bienvenu dans le recueil du *Printemps*, très marqué en général par une relation âpre, duelle, entre la femme aimée et l'amoureux.

Cependant, le destinataire féminin revêt des identités plus radicalement opposées : tantôt il s'agit de la mignonne teintée d'érotisme, tantôt de la femme froide et cruelle, tantôt encore de la vieille femme ignoble ou de la prostituée...

L'ode II adresse à la maîtresse cruelle des questions rhétoriques exaspérées qui ont les accents de nombreux poèmes des *Stances* et de l'*Hécatombe* :

Comment pensiez vous donc maitresse
 Que le miserable qui laisse
 Son cueur ses espritz enchantez
 Tousjours aux pieds de vos beautez (II, vv. 57- 60)

L'irritation, qu'expriment ces vers, se mue soudain en une supplique sous forme d'injonctions :

Pour Dieu aiez pitié de l'ame
 [...] Pleignez et secourez le cueur
 Qui pour vous n'est plus que rigueur (II [I], v. 69 puis vv. 71-72)

Le discours se fait progressivement incitatif et sollicite la complaisance de la dame, qui devrait consentir à transiger avec sa pureté, symbolisée par le blanc du lys :

Laissez travailler en vous mesme

²⁷⁰ Ronsard, *Odes*, XL, v. 11 : « J'aime la bouche imitante la rose » (éd. cit., t. I, p. 944) ; *Premier Livre des Amours*, sonnet VI, v. 27 : « Ces liens d'or, cette bouche vermeille, / Pleine de lis, de roses et d'œillets, » (*ibid.*, p. 27).

Cest ouvrier qui de pasle et blesme
Paindra votre lis de couleur[s] (III [II], vv. 61-63)

Au passage, le poète se fait peintre des beautés de la dame, beautés bien froides, marmoréennes, ivoirines, qu'il souhaite animer des couleurs de l'amour. Il est clair qu'il aimerait que la dame trop hautaine devienne la mignonne plus conciliante des odes déjà évoquées.

Ensuite le ton peut redevenir celui du réquisitoire, celui du tribunal d'amour, de la folie amoureuse :

Tu me veux contraindre inhumaine
[...]
Je ne puis Diane en t'aimant
Guérir de rage et de furie (IV [III], v. 25 puis vv. 31-32)

La dimension hystérique de l'amour accompagne cette apostrophe vengeresse : rage et furie, on reconnaît là les *vocables d'art* familiers d'Aubigné, que ce soit dans ses textes lyriques, ou militants. La femme apostrophée retourne à son statut de divinité hiératique et inaccessible, toujours coupable des tourments du locuteur :

Mais voulez vous beauté divine
[...]
Madame que vostre œil delivre
L'autre vertu qui me fait vivre (V [IV], v. 13 puis vv. 49-50)

Mais las donne Deesse à l'amant qui souspire
Ou la grace ou la mort. (VII [VI], vv. 9-10)

Tantôt le poète ici utilise le « vous », d'autres fois le « tu », quand il s'adresse ici à une entité divine qui justifie le tutoiement de la prière. Diane Salviati est pour toujours Diane, déesse de la violence. Le poète est toujours un Actéon.

Très loin de cette destinataire idéalisée, évidemment cruelle et trop froide, à laquelle on pardonne tout, ou bien la femme séduisante, marquée par le caractère éminemment charnel des portraits qui l'accompagnent, on trouve des interpellations grossières, celles de Maroquines diverses. Logiquement c'est alors une autre forme de tutoiement qui s'impose, et le discours ressemble à une chanson à boire :

Maroquin pour te faire vivre
J'avois entassé un gros livre
Envenimé d'un gros discours

De tes chaleurs de tes amours
 Et par tes aages impudiques
 Arrange tes fureurs saphiques
 [...]
 Enfin je fais dire à mes vers
 Ta brave descent aux enfers
 [...]
 Et offrant ton cas à Caron
 [...]
 A jamais je ferois revivre
 D'ors et d'impudiques discours
 Tes ors impudiques amours

(XXVI [XXV] vv. 1-6 puis vv. 79-80 , v. 83 et 118-120)

La postérité que le poète promet, dans la poésie de célébration, à la femme aimée, est recyclée ici avec audace dans le serment redoutable de graver pour l'éternité la fâcheuse réputation de la femme à laquelle il s'adresse dans ses vers²⁷¹. Jusque dans la mort, Maroquine est décrite comme infâme, y compris au moment d'emprunter la barque du passeur qu'elle propose de rémunérer de ses charmes improbables. Le discours est ici très comminatoire et associe le « je » et le « tu » dans un dialogue conflictuel comme l'auteur en a le secret dans l'*Hécatombe*. Le livre, les vers se font ici les vecteurs de ce règlement de compte satirique. La violence des invectives, la trivialité et le dégoût marquent l'ensemble de ce long poème entièrement adressé à Maroquin, la prostituée. On constate l'écart considérable qui existe entre les différents destinataires féminins des *Odes*, qui sont autant de fantasmes, et forment une étrange farandole presque carnavalesque : femmes détestées pour leur froideur, adorées pour le même motif, femmes observées avec l'œil insistant ou concupiscent du désir, ou avec le regard répugné qui détaille tous les défauts d'un corps trop souvent donné, femmes idéalisées ou traînées dans la boue... les *Odes* albinéennes ressemblent fort à un espace propice à l'expression de représailles avec le féminin, et avec les images fantasmées, universelles et intemporelles, de ce dernier. En somme, après le Magasin des suicides de l'*Hécatombe*, c'est ici la Revue, ou le cortège, des femmes fantasmées d'Aubigné. On sait que le poète a le goût de la revue, et des collections, ainsi dans le défilé des Triomphes à la fin du *Faeneste* : *Triomphe de l'Impiété, de la Gueuserie, de l'Ignorance, de la Poltronnerie*²⁷².

²⁷¹ On songe aux vers comminatoires de Ronsard dans le fameux sonnet « *Quand vous serez bien vieille* » de Ronsard, *Le Second Livre des Sonnets pour Hélène*, (éd. cit., t. I, p. 400) et à ceux de Corneille dans les *Stances à Marquise* : « Chez cette race nouvelle/Où j'aurai quelque crédit/Vous ne passerez pour belle/ Qu'autant que je l'aurai dit. » (*Poésies diverses*, éd. Marty-Laveaux Paris, Hachette, 1862, t. X, *Stances*, LVIII).

²⁷² Chapitres XVI à XX, *Les Aventures du baron de Foeneste*, édition de Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2020, p.371-398.

Enfin, au bout du compte, lorsque c'est l'Amour lui-même qu'il interpelle, c'est sur le mode burlesque, avec l'ode XLIII [XLII], non loin de la fin du recueil. L'Amour est évoqué comme « un fils de putain de page » (v. 3) auquel le poète se propose de jouer un mauvais tour :

Je luy veux faire ung mauvais tour
Cacher soubz mon chevet ung jour
De belles verges pour sa cause
Vous en aurez monsieur l'amour
Vous n'avez point de hault de chausses (XLIII [XLII], vv. 16-20)

L'allégorie ici se propose de démythifier le sentiment qui est à l'origine de toutes les souffrances du poète, de le faire tomber de son piedestal. L'interpellation ironique ravale quant à elle l'amour au rang d'un gentilhomme dégradé, qu'il s'agit de rosser afin de lui faire payer ses injures répétées. En cela cette ode peut évoquer les épisodes les plus farcesques, notamment dans les scènes d'auberge, du *Fœneste*.

c ~ Les destinataires allégoriques : Aubigné, le poète du bonheur...qui l'eût cru ?

Plus conventionnellement, le poète s'adresse fréquemment à des destinataires imaginaires, issus de références bibliques, de la tradition de la pastorale ou encore de la poésie mignarde. La pastorale, genre que ne cultive pas volontiers Aubigné dans *Le Printemps*, est convoquée dans les *Odes*, notamment dans l'ode XII qui évoque l'inconstance :

Bergers qui pour un peu d'absence
Avez le cueur si tost changé (XII [XI], vv. 1-2)

Cette apostrophe va de pair avec les diverses interpellations des éléments qui composent la nature, ainsi dans l'ode IX [VIII] :

Portés Zephirs pillars sur mille fleurs trottans
L'halene du Printemps (IX, vv. 11-12)

La nature constitue ici le vecteur du recueil dont le titre autorise l'idée de convoquer les vents et les fleurs pour véhiculer les messages du poète. Ce dernier bénéficie de la complicité d'une nature amicale qui transmet volontiers ses œuvres et les diffuse. La personnification

conventionnelle des éléments naturels fait émerger un univers, pour une fois, chaleureux et agréable. On retrouve la nature comme destinataire à la fin du recueil :

Cedres qui esmaillez tout l'air de voz fueillages
Et vous superbes tours qui montrez vos ouvrages
Aux ouvrages des Cieux
Montz qui portez le ciel
Avez-vous rien si hault que Madame est hautaine
[...]
Neige des montz chenuz, glace qui fondz a peine
[...]
O malices de l'air estes vous aussi froides
Que ma froide beauté

(LI [L], vv. 1-5 puis v. 13 et 17-18)

Cette fois la nature est mise en regard avec le motif de Diane inaccessible, fière et glaciale. Inamicale, elle constitue donc ici un dédicataire orgueilleux et perfide, sourd aux sollicitations du poète. Cette nature qui épouse, à l'âge baroque, les sentiments du poète, est une nature déjà romantique.

De la même manière les entités de la mythologie, corollaires de la pastorale, sont les destinataires des *Odes*. Dans l'ode XVI est ainsi créée une atmosphère légère, celle de l'amour réciproque, enfin heureux, dans un poème qui met en scène les préparatifs d'un mariage, et le poète, dans cet épithalame, s'adresse tantôt au marié, tantôt aux nymphes qui s'invitent dans ce joyeux décor des noces.

Debout filles qu'on s'apreste
L'aurore leve la teste
Pour espanouir le jour
Pour sacrer une journée
A l'amour à l'hymenée

(XVI [XV], vv. 1-5)

Il est remarquable de constater ici que pour une fois la poésie d'Aubigné s'accorde une parenthèse légère, et il parvient, par les successives interpellations, celles des jeunes filles, puis des nymphes, de la jeune mariée, du jeune épousé, à animer son poème de toutes ces entités, fictives et réelles, mêlées dans la ronde d'un poème-chanson. La deuxième personne du singulier ajoute un caractère intimiste à cet épithalame plein de fraîcheur et de délicatesse. :

Tu n'as plus tost delaissee
La place où la nuit passée
Ton cors douillet a dormy

(XVI [XV], vv 13-15)

Le lecteur est ici introduit dans l'univers chaleureux et rassurant de la jeune fille, et le lexique crée une atmosphère enveloppante, une sensation aboutie de bien-être. Le poème est ensuite dramatisé et associe le poète à la noce. :

J'entens fraper à la porte
Ton bien aimé qui t'apporte
Le mot l'effait d'un bon jour
Avecq'ce bon jour mignonne
Il ne ment point il te donne
Les fruitz d'himen et d'amour (XVI [XV], vv. 37-42)

On voit qu'ici Aubigné met en scène avec une grâce assez rare dans son œuvre cette rencontre entre les deux mariés, et qu'il associe à cet amour heureux une éthique du naturel et de l'authenticité. Symétriquement à ce bienheureux amant, le poème s'adresse à une amante tout aussi bienheureuse. Le parallélisme de construction exprime ici avec rectitude la réciprocité de cet amour idéal.

Amant cent fois bien heureux
Possédant telle maitresse
O bien heureuse Deesse
Possédant telz amoureux (XVI [XV], vv. 51-54)

L'adresse à l'amant récompensé de ses soins se trouve ici très éloignée de *l'Hécatombe* et des rebuffades du poète malmené par Diane. Le rêve de la possession s'accomplit et nous assistons pour une fois à la réalisation du rêve amoureux. La répétition du verbe « posséder » résume l'idéal albinéen, car l'amant enfin ne souffre plus des rejets et de la violence méprisante d'une Diane hiératique et inaccessible. Tout cet épithalame est marqué au contraire par la proximité, la confiance et la bienveillance.

D'ailleurs, dans le même poème, le destinataire devient plus général, et le poète invite les « Dames » à consentir à donner « quelque gage » (v. 67) de leur amour « pour redoubler le courage » (v. 68) des amants. L'ode s'inscrit clairement dans une imagerie et l'*éthos* de la courtoisie médiévale, ce qui lui confère un charme supplémentaire, suranné. Aubigné semble se plaisir ici à renouer avec la tradition courtoise, évoquant le « combat » (v. 56), les « tournois » (v. 57) et le « bal » (v. 57). Il parvient par ailleurs à introduire une réelle modernité dans l'usage d'adjectifs décalés, qui s'autorisent le mélange de la légèreté gracieuse de l'univers courtois et

du grotesque, faisant surgir au sein de son tableau l'univers d'un Brueghel ou d'un Jérôme Bosch²⁷³.

Cependant qu'à capriolles
Voltigent les jambes folles
Des amoureux sans repos

(XVI [XV], vv. 73-75)

De nouveau, Aubigné renouvelle la poésie conventionnelle en croquant son personnage, et le caractère esthétique des *Odes* est là encore manifeste, ainsi avec cette subtile évocation, en plan rapproché, de la jeune dame terrifiée par l'improbable issue du combat : « Je voy tremblotter sa bouche » (v. 109). On peut reconnaître ici le don d'Aubigné pour l'hypotypose, cependant ici il l'utilise pour réaliser une scène charmante, plaisante, et exprimer la sincérité de l'amour fiévreux d'une jeune fille, alors qu'on a davantage eu coutume de le voir la manier de façon plus sombre, plus violente, d'où la singularité de cette *Ode XVI*. Enfin, l'ode s'achève sur un envoi dont la critique a souligné le caractère érotique :

Va t'en Nimphe bien heurée
Souffrir constante asseuree
Par tel la plaie du jour
Et la plaie d'himenee
A qui tu avois donnée
L'autre plaie de l'amour.

(XVI, vv. 121-126)

Cette ode est un véritable poème dédié - enfin ! - au bonheur de vivre et d'aimer. La « plaie » évoquée est une plaie amoureuse, et donc bien heureuse²⁷⁴.

Une harmonie similaire caractérise également l'*Ode XXI*, qui est dédiée à la nature, et suggère une ronde charmante entre les entités de l'espace naturel, les personnages allégoriques et le poète. La poésie est ici une véritable offrande aux lecteurs, et le lyrisme devient un partage. On peut établir un parallèle avec l'atmosphère de certaines pièces de Shakespeare, assorties de chants joyeux et légers, et d'un univers onirique, comme *Le songe d'une nuit d'été*.

A ce boix ces prez et cest antre
Offrons les jeux les pleurs les sons
La plume les jeux les chansons.
D'un Poete d'un amant d'un chantré

²⁷³ On songe par exemple à la *La Kermesse villageoise avec un théâtre et une procession* de Pieter II Brueghel ou à *La Danse de noce* de Jan I Brueghel.

²⁷⁴ « Variation érotique sur la blessure d'amour (la *plaie*) à partir de celle du combattant. » Note de Véronique Ferrer, *op.cit.*, p. 580.

Lisez prenez enflez des troys
Muses Nymphes et vous Echos
Des bois et des prez et des rocs
Les vers les larmes et la voix

(XXI [XX], vv. 1-8)

L'effet accumulatif confirme l'idée d'une poésie généreuse et Aubigné se montre capable, par conséquent, dans les *Odes*, d'être aussi le poète d'une certaine douceur de vivre, au sein d'un univers qui retrouve le charme de figures mythologiques plaisantes, amènes. Une fois n'est pas coutume...

Il s'adresse d'ailleurs dans l'*Ode XXXII* à Pandolphe, personnage de la « comédie érudite italienne »²⁷⁵, et ce personnage incarne précisément l'amant heureux que sa maîtresse ne repousse pas, l'antidote de l'*Hécatombe* : « Pandolphe je brusle envieux » (v. 31). En effet Pandolphe a l'« heur d'estre aimé » (v. 41). Le personnage remet en cause la figure très fréquente chez le poète de l'amoureux martyr amoureux de sa souffrance. Ici Aubigné s'adresse à Pandolphe et envisage la réciprocité amoureuse comme un idéal :

Pandolphe en bruslant enflamme
Et sans martire bien ayme
La beauté que tu sers adore
Et tu peus à ton gré choisir
En ta Thelie en ta Pandore
Le libre et le geenné plaisir

(XXXIII [XXXII], vv. 13-18)

Il n'est plus besoin de souffrir, de devenir un écorché vif de l'amour, pour vivre la relation amoureuse. L'amour peut donc, parfois, rarement, dans la poésie d'Aubigné, être en somme une partie de plaisir...

d~ Quand les destinataires sont des contemporains d'Aubigné

Plus surprenants sont, dans les *Odes*, les destinataires réels, les contemporains d'Aubigné ou les membres de la noblesse de son époque. Ainsi s'adresse-t-il à Charles de Fonlebon, premier écuyer du roi de Navarre, et à Anne, sa bien-aimée réelle ou fictive dans l'*Ode XXXI*²⁷⁶ :

Fonlebon je porte envie

²⁷⁵ Note de l'édition de Véronique Ferrer, p. 665.

²⁷⁶ Notes de Véronique Ferrer, éd. cit., p. 658.

Au doux soucy de ta vie
Anne je t'envye aussi
[...]
Fonlebon sois luy fidelle

(XXXI [XXX], vv. 11-14 puis v. 31)

De nouveau le poète utilise la symétrie de la rhétorique pour mettre en évidence la perfection d'une relation amoureuse marquée du sceau de la réciprocité. Le poète est ici investi d'une fonction tutélaire qui valide et assure la pérennité du couple, la sacralsant en somme par la dimension performative du verbe, à travers l'injonction de la constance.

L'anaphore des deux apostrophes, Anne et Fonlebon, confirme cette vocation du poète, et Aubigné renoue ici avec le genre de l'épithalame, qui, en somme, constitue un des rares espaces heureux dans la poésie albinéenne. Cet épithalame, comme le précédent évoqué plus haut, est étroitement associé à la thématique du printemps et du renouveau, et finalement les *Odes*, en raison de ces poèmes légers, inconséquents, qui célèbrent l'amour triomphant, sont dans le recueil l'espace qui légitime le mieux le titre, l'*Hécatombe* et les *Stances* étant globalement résolument éloignées du motif printanier et de ses connotations charmantes.

Fonlebon Anne ta mye
T'est plus chere que ta vie
Que ton cueur et ton amour
Que tes yeux et que ton jour
Fonlebon sois luy fidelle
Tu n'es pas trompé en elle
Anne t'ayme cent fois mieux
Que ton cueur ne que tes yeux
Ainsi de flammes nouvelles
De fleurs nouvelles et belles
Vos beaux et nouveaux amours
Puissent croistre tous les jours

(XXXI [XXX], vv. 27-38)

Les rimes suivies et la fluidité de cette ode compacte contribuent avec le jeu des répétitions à susciter un sentiment d'harmonie amoureuse. On reconnaît ici encore l'*ethos* albinéen : l'amour idéal bannit la duperie et les stratégies qui pervertissent un sentiment qui devrait être authentique, marqué par la loyauté et la constance. Au jardin idéal du *printemps* d'Aubigné, les fleurs sont fleurs naturelles.

Outre Fonlebon, les odes XXX [XXIX] à XLI [XL] sont dédiées à d'autres destinataires bien réels et non plus allégoriques. Ainsi l'Ode XXXIX évoque-t-elle les poètes de son époque, qui renient leurs aînés, Jodelle et Ronsard, et Aubigné adresse sa plainte à Charbonnières, un de ses compagnons d'armes qui apparaît aussi dans le *Fæneste*, et dans son *Histoire universelle*.

En effet, cette adresse à Charbonnières lui permet d'établir le parallèle avec la foi jurée à la cause réformée et la foi jurée aux maîtres de la poésie. :

Ainsi je me plains Charbonnières
Que ceux qui adoroient naguères
Le Pindare de noz François
S'arment de l'or de son harnois
Et au lieu de fondre de larmes
Font un triumphe de ses armes

(XXXIX [XXXVIII], vv. 79-84)

On mesure ici la diversité des objectifs à travers la variété des destinataires. Le recueil des *Odes* se métamorphose ici en une déploration de critique littéraire, qui fustige l'ingratitude des poètes de son époque et prend à témoin celui qui incarne la fidélité à la Cause. On constate par là à quel point, de même que les causes politique, religieuse, amoureuse, et poétique, les destinataires pourraient également, chez Aubigné, se trouver associés au sein d'une sorte d'équation. Nouvelle collection... La première personne du pluriel suggère une complicité au sein de la congrégation des poètes respectueux des maîtres vénérés de la Pléiade que sont Jodelle et Ronsard :

Amis de la race et du père
Après toy docte Cherbonnière
Mille plumes et mille fers
Qui feroient rentrer aux Enfers
L'Envye et aux fentes humides
Pour des vipereaux parricides
Manger les tortillons laissez
Aux rocs venimeux crevassez

(XXXIX [XXXVIII], vv. 99-106)

À travers ce destinataire élargi, on trouve la notion souvent investie par Aubigné de la *race*, autrement dit de la cohorte bénie de ceux qui incarnent une sorte de justice rendue aux pères de la poésie de l'époque. Comme dans les *Tragiques*, ou l'*Hécatombe*, la déloyauté est ici symbolisée par les serpents qui grouillent et qu'il est nécessaire d'écraser rageusement et fermement sous son talon. Il y a, comme toujours chez l'univers manichéen d'Agrippa, les Justes, et les perfides.

L'Ode suivante apostrophe Antoine de Laval, poète auteur de paraphrases, de psaumes, et traducteur de l'Arioste²⁷⁷. De même qu'il célébrait les amours d'Anne et de Fonlebon, Aubigné évoque ici celles de Laval et d'Ysabelle. Là encore Ysabelle, personnage fictif de l'Arioste, est

²⁷⁷ Voir les notes de Véronique Ferrer *op.cit.*, p. 720.

associée à la personne bien réelle de l'écrivain Laval. On voit ici comment l'auteur, comme il le fait dans ce que Gilbert Schrenck a nommé le « roman national » de sa vie, aime à mêler fiction et réalité, à romancer la vie, ou à conférer une authenticité parfois suspecte à la fiction. Aubigné renouvelle le thème du poète qui a pour mission l'union des cœurs, et manie l'injonction pour sceller l'amour d'Antoine et d'Ysabelle :

Laval je voy ton malheur
Si tu ploie à la rigueur
Mais aussi chaste Ysabelle
Si tu veux estre cruelle
Tu maudiras ta rigueur
Comme Laval son malheur
Mais si l'amour vous assemble
Vous estes heureux ensemble

(XL [XXXIX], vv. 25-32à)

Et l'on retrouve la plaisante rhétorique, très musicale, empruntée à la poésie médiévale à maint titre, qui va de l'un à l'autre amant sous la forme d'une ronde de la répétition et de la symétrie, autour du thème béni du bonheur et de la réciprocité amoureuse :

Laval tu es bien heureux
Si chastement amoureux
Tu brusles d'un chaste zelle
Ta belle et chaste Ysabelle

Ysabelle bien heureuse
Si comme chaste amoureuse
D'un feu chaste et amoureux
Tu fais Laval bienheureux

(XL [XXXIX], vv. 33-42)

Il y a dans l'adjectif *bien heureux* une dimension mystique qui confirme la valeur sacrée du lien que scelle le poète, qui en somme utilise une parole ritualisée pour sanctifier le couple d'Antoine et d'Ysabelle, comme celui d'Anne et de Charbonnière.

Enfin, le dernier interlocuteur réel que nous avons repéré dans les *Odes* est Monteil dans l'*Ode XLI*. Monteil d'Agen associe deux dimensions essentielles : il est huguenot et poète²⁷⁸. Monteil appartenait au cercle de la cour de Nérac et est convoqué dans les *Odes* comme un ami et un serviteur fidèle de la cause réformée et de la cause des poètes. Aubigné met en valeur dans cette *Ode* le caractère démiurgique de la poésie qui assure la postérité de l'écrivain et lui promet un éternel printemps grâce à la puissance de sa poésie :

²⁷⁸ Voir à ce sujet la note de Véronique Ferrer, *op.cit.* p. 726.

Heureux de ta douleur Monteil
Qui triumphes de ton martire
Et autant de fleurs en retire
Comme de larmes de ton œil
[...]
Tesmoins ces doux et riches vers
A qui la mort la mort ne donne
De qui l'yver de qui l'autonne
Ne secheront les rameaux

(XLI [XL], vers vv 17-20 puis 25-28)

Ainsi la poésie garantit-elle à Laval la vie éternelle, un éternel *printemps*. Sans doute est-ce là le sens le plus fondamental du titre du recueil : le poète est assuré par son œuvre de ne jamais mourir, et jamais « la mort la mort » ne lui donnera. C'est là le *Triomphe* de la Poésie...

Au bout du compte, l'auteur s'adresse aussi, ponctuellement, ultime et fondamental destinataire, à son lecteur, et à la postérité, avec un certain humour décalé.

Si lisant tu t'esmerveille
Que c'est tout cecy, je veille
Et j'ay peur de m'ennuyer

(XIV [XIII], vv. 190-192)

Estrange désinvolture, et clairvoyance d'un auteur qui se rend compte que son poème... voire son recueil... poursuit des objectifs confus, et qu'il est susceptible de déconcerter, d'interroger. Il s'adresse ici, d'une certaine manière, à ses futurs-es ? - exégètes, et concède qu'effectivement il est légitime de se questionner sur l'incohérence de son propos : « que c'est tout cecy » (XIV [XIII] v. 191) pourrait définir cette œuvre parfois erratique, toujours ondoyante, albinéenne en diable...

Qu'est-ce que tout ceci ? Cette question, expression de la stupéfaction et de l'incrédulité, pourrait constituer enfin une problématique qui rendrait compte de l'ensemble des *Odes*...

DEUXIÈME PARTIE :

AUBIGNÉ ROMANCIER

LES *AVANTURES DU BARON DE FÆNESTE* COMME ESPACE DE MÉTAMORPHOSES DE L'AUTEUR ET DU GENRE



C'est pour parestre !

[...] parais moins, et sois plus.

L'estoffe est plus que la façon.

²⁷⁹ Le baron de Fæneste : Richard Ranft, "Album d'histoire imagée" (XIXe s.)

En guise de préambule... « La matière toujours cherche forme nouvelle. »²⁸⁰

Nous nous sommes appuyée, pour ce travail, ponctuellement, sur l'édition de Mérimée de 1855²⁸¹, pour la préface, et par ailleurs sur l'édition des Classiques Garnier²⁸².²⁸³

La *Préface* de Mérimée, donnée dans son édition de 1855, constitue, comme les notes, extrêmement riches, une source d'information précieuse et singulièrement érudite. Les *Avantures du baron de Fæneste* ont été composées pour les premiers livres sept ans après la mort d'Henri IV, en 1610. D'Aubigné, alors âgé de 64 ans, s'est retiré au château du Dongnon²⁸⁴, qu'il évoquera d'ailleurs dans le récit ; il est suspect à Marie de Médicis, à ses ministres, et entretient des relations froides avec les réformés. Craint de tous ses contemporains, accusé de semer le trouble au sein de son propre camp, il s'est lui-même surnommé « le bouc du désert », sous l'acronyme du pamphlétaire L.b.d.d. Il publie cet ouvrage à Genève, publication clandestine à Maillé, avec la mention « Au Dezert, Imprimé aux despens de l'Autheur, MDCXXX. » Il mourut cette même année.

²⁸⁰ Du Bartas cité par Bernard Beugnot, compte rendu de Michel Jeanneret, *Perpetuum mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, « collection Argô », 1998, *Genesis*, 2001, 17, p. 189.

²⁸¹ *Les Aventures du baron de Faeneste par Théodore Agrippa d'Aubigné*, édition revue et annotée par M. Prosper Mérimée de l'Académie française, Paris, P. Jannet, 1855. Sur cette édition, voir Gilbert Schrenck, « Mérimée éditeur des *Avantures du baron de Fæneste* : le moment Aubigné ». *Échos et réécritures. La vie posthume des œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, *Albineana* 27, 2015, p. 43-62.

²⁸² *Les Avantures du baron de Fæneste*, édition de Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2022.

²⁸³ Je souhaite reproduire ici cet extrait de Marguerite Yourcenar, *Les Yeux ouverts. Entretiens avec Matthieu Galey*, Paris, LGF, p. 182 (1ère éd. Le Centurion, 1980). *Sous bénéfice d'inventaire* : « Rien n'est plus fatigant que d'écrire un essai. Il faut mener une enquête, il faut se transformer en juge d'instruction permanent, ou en juge, tout simplement. Et en même temps il y a quelque chose de décourageant dans ce travail. On se rend compte qu'on n'atteindra jamais au but ; c'est assez semblable à une traduction, dans la mesure où l'on sait qu'on ne peut arriver à l'exactitude absolue. On fait de son mieux pour rendre le son d'un autre esprit, et pour éviter le mensonge, mais si l'on ne veut pas construire un Thomas Mann qui vous ressemble trop, il faut relire dix fois de suite le *Docteur Faustus* et trouver la filière ; c'est épuisant. » Citée par Cécile Huchard. « Marguerite Yourcenar, lectrice des Tragiques ». In : *Albineana*, Cahiers d'Aubigné, 27, 2015. « Échos et réécritures. La vie posthume des œuvres d'Aubigné. » pp. 125-138.

²⁸⁴ Voir Gilbert Schrenck, « Documents inédits sur Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, 1993, 5, p. 119-128

Dans son édition, Mérimée brosse avec beaucoup de précision et sans complaisance, mais aussi avec l'admiration de l'exégète, le portrait d'un homme austère, qui peut être « plein de fiel », et aller jusqu'à « la plus noire calomnie »²⁸⁵. Pour l'auteur des *Tragiques*, un huguenot converti est un authentique « monstre »²⁸⁶. L'œuvre narre les aventures de Fœneste, type du Gascon, « demi courtisan, demi soldat » précise Agrippa dans sa préface²⁸⁷, catholique, qui au cours de son périple rencontre Enay, huguenot érudit, « homme consommé aux lettres », qui l'accueille dans sa propriété. Fœneste, le *paraître* en grec, rencontre donc Enay, l'*être*. Cette rencontre génère une foule d'échanges, de narrations, de réflexions, qui se poursuit sur quatre livres, de plus en plus copieux. Cet ouvrage n'a pas connu la postérité des *Tragiques* ni même du *Printemps*, néanmoins il est particulièrement intéressant, à maints égards. D'ailleurs ce texte a eu en son temps un franc succès, en témoigne la parution des quatre parties de l'ouvrage s'étendant de 1617 jusqu'à 1630. Quant aux dates de création de ces divers livres, le premier aurait été écrit avant 1617, le second en 1617, le troisième en 1619 et le quatrième en 1620.

Ouvrage composite, il est d'abord à l'image de son pittoresque auteur, à la fois Enay et Fœneste. Il se caractérise surtout par la complexité de sa nature : tantôt dramatisé à la manière d'une *commedia dell'arte*, tantôt dialogue philosophique et théologique, mais encore pamphlet huguenot, avec une dimension légère qui sent la gazette, évoquant des hommes et des femmes depuis longtemps disparus, avec lesquels l'auteur règle des comptes, à titre posthume, ou satire de la Cour qui n'a rien à envier à celle de La Bruyère dans ses *Caractères*, l'œuvre est enfin contemporaine de *Don Quichotte*, publiée en deux parties, en 1615 et 1617²⁸⁸. À maints égards le baron évoque d'ailleurs le Chevalier à la Triste Figure. Elle fait aussi référence à Thomas More, à Cervantès²⁸⁹, emprunte même certains épisodes à François Rabelais et évoque d'autres écrivains. À ce titre il s'agit d'un ouvrage très érudit, « [...] pot-pourri de la satire, où les genres se mélangent [...] » : cette définition qui met en valeur la dimension fantasque de ce récit est bien signifiée par cette métaphore de Claudine Nédélec²⁹⁰. C'est un ouvrage qui témoigne par sa diversité générique interne de l'immaturité du genre du récit à cette époque : « *Le Fœneste*,

²⁸⁵ Éd. cit., p. VII.

²⁸⁶ Éd. cit., p. VII.

²⁸⁷ Éd. cit., p. III.

²⁸⁸ Voir Anna Roberts, « *Les Aventures du baron de Fœneste* : le statut des interlocuteurs dans le dialogue », *Albineana*, 1997, 8, p. 47.

²⁸⁹ La première partie de *Don Quichotte* avait paru en 1605, la seconde en 1615.

²⁹⁰ Claudine Nédélec, « *Les Aventures du baron de Fœneste* : satura/satyre/ satire », *Albineana*, 29, 2017, p. 169-193.

monstre et chimère, montre que les écritures narratives en sont encore à une phase d'expérimentation » écrit Claudine Nédelec à ce sujet²⁹¹.

Baroque, donc, encore une fois, l'œuvre l'est enfin par un langage franchement chaotique, et pourtant repris, corrigé avec minutie par Mérimée, qui tente parfois en vain, de son propre aveu, de conférer un caractère acceptable, lisible, à ce mélange de français, de patois poitevin et saintongeais. « Le baron de Fœneste parle le dialecte gascon de Nérac »²⁹², nous dit Mérimée, et son édition a constitué, d'abord, en un considérable travail de correction de la ponctuation, de cohérence donnée aux déformations gasconnes, d'explicitation par des notes très nombreuses afin d'expliquer des clés qui émaillent cet ouvrage fuligineux. Il écrit dans sa Préface : « D'Aubigné apportoit malheureusement une négligence excessive dans la publication de ses ouvrages. On sait que les principaux furent imprimés à peu près clandestinement. Il est certain qu'il ne se corrigeoit guère, et même il y a grande apparence qu'il ne se relisoit jamais. Aussi tous ses livres, et *Fœneste* en particulier, sont-ils aujourd'hui d'une lecture assez difficile [...] l'emploi de différents dialectes provinciaux transcrits sans aucune méthode [...] »²⁹³.

Ce qu'il nous a semblé motivant d'étudier, c'est par conséquent le caractère insaisissable d'une œuvre qui permet de s'emparer de la réalité à la fois spirituelle et quotidienne d'une époque²⁹⁴, ou plutôt de plusieurs époques. En effet la publication *a posteriori* de l'auteur génère des superpositions d'époques, celle des conflits religieux et de la guerre de trente ans-marquées par les guerres de religion et le fanatisme, mais aussi un monde qui est, comme l'avait écrit Montaigne dans ses *Essais*, « une branloire pérenne »²⁹⁵, sur laquelle chacun tente de trouver son équilibre²⁹⁶. Il s'agit d'un temps où l'on s'interroge avec obstination sur un problème de société qui constitue en réalité un problème humain intemporel : « Nous sommes

²⁹¹ *Ibid.*, p. 192.

²⁹² Éd. cit., p. XVIII.

²⁹³ Éd. cit., p. X

²⁹⁴ Claudine Nédelec, art. cit., p. 173 : « Arriviste *loser* (peut-être le premier du genre romanesque), Fœneste fréquente toutes les catégories sociales dans une France bouleversée. C'est le temps de la guerre de Trente ans (1618-1648) dont rend compte le Triomphe de la Gueuserie. »

²⁹⁵ Montaigne, *Les Essais*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig, Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, III, 2, *Du repentir*, p. 34.

²⁹⁶ Voir Arlette Jouanna : « Sous le voile de la farce se déchiffre assez aisément une analyse âpre et pessimiste d'une maladie de civilisation, la maladie du paraître, révélant une crise des valeurs sociales. « Mais où est la noblesse ? » . . . « Où est l'honneur ? » . . . Ces deux questions posées par les héros du livre, si elles sont utilisées comme des ressorts comiques, trahissent aussi une inquiétude, un désarroi, face à l'évolution d'un mal qui atteint la société tout entière, et dont Faeneste est une victime tout autant qu'Enay, quoique de manière différente. » « Une analyse de la maladie sociale du paraître : *Les Aventures du Baron de Faeneste* », *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la Renaissance*, n°10, 1979. pp. 34-39.

malades du parestre aussi bien aux affaires générales que particulières », déplore Enay dans le livre premier²⁹⁷. On a souvent retenu de notre auteur les phrases acérées des *Tragiques*, et les portraits vitriolés des Valois, mais on connaît assez mal une œuvre qui cultive aussi l'art de la formule, en un temps à la fois marqué par l'optimisme de l'humanisme et les désillusions du « [...] siècle où il n'est pas permis / d'ouvrir son estomac à ses privez amis. », comme l'écrit Aubigné dans *Les Tragiques*²⁹⁸.

Cette déclaration désabusée d'Enay, paradoxale dans un ouvrage qui présente toutes les apparences d'un récit farcesque, mais qui pratique lui aussi un transformisme assez déconcertant, gouvernera notre étude d'un monde « malade du parestre », qui s'interroge avec humour, désinvolture et débonnairété sur la gravité relative de cette maladie à la fois dans son siècle et dans son intemporalité. Cette débonnairété s'explique aussi par la date de l'écriture des *Avantures du baron de Fæneste*... En effet, l'ouvrage a été produit alors que les protestants n'étaient plus en mesure de gagner, comme quand il termine *les Tragiques* : cependant, ici, c'est le registre comique qui est utilisé, et c'est sans doute une forme de résilience pour Aubigné. L'analyse d'Ullrich Langer²⁹⁹ en rend bien compte. Au rire transcendant et distancé du « juste » Coligny dans les *Tragiques* s'oppose le rire franchement comique du *Fæneste* et le plaisir qui en résulte est bénéfique. Préférant l' « être » au « paraître », l'extravagant baron est ridicule. La remarque d'Enay suffirait à inscrire de façon très claire cet ouvrage dans le cadre de notre problématique. Mais c'est le « pot-pourri » ou les « bigarrures »³⁰⁰ qui ont suscité notre intérêt pour un ouvrage en perpétuel mouvement, qui emprunte sans vergogne à toute sorte de genres.

I ~ Agrippa, Enay et Fæneste : sont-ils bons, sont-ils méchants ?

A ~ Les métamorphoses d'Agrippa, l'insaisissable, à la fois Enay et Fæneste.

Il est évidemment plus aisé de rapprocher Aubigné du personnage d'Enay, le huguenot, l'érudit, qui fuit la Cour, se préoccupe de son apparence comme d'une guigne, tout comme de

²⁹⁷ Éd. cit., chapitre VII, « Des quatre guerres de Fæneste », p. 148.

²⁹⁸ II, v. 846, éd. cit., p. 60.

²⁹⁹ Ullrich Langer, « Plaisir de la fiction comique dans *Les Avantures du baron de Fæneste* », dans Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 267-284.

³⁰⁰ Voir l'intertitre de l'introduction de l'édition des Classiques Garnier, p. 29.

sa propriété. Ainsi Aubigné inscrit-il délibérément son personnage dans son époque « Ce que vous pouvez en attendre, *c'est qu'il est du siècle*, et qu'aux traits de son visage vous vous resouviendrez de quelques-uns de votre cognoissance. » lit-on dans la préface *Aux lecteurs* du livre second³⁰¹. Ironie d'Agrippa.

Pourtant, quand on lit le portrait que Mérimée fait de lui, on songe inévitablement à Fœneste, plutôt qu'à Enay. « Il était naturellement hargneux, cassant, et moqueur : jamais il ne sut retenir un bon mot. Par son esprit vif et satirique, sa bravoure [...] alloit jusqu'à la témérité [...] »³⁰². On reconnaît là le « raffinez d'haunur » qu'est Fœneste, toujours en quête de quelque duel, semblable à ceux qui sont évoqués dans le chapitre du même nom, « yens qui se vattent pour un clin d'uil »³⁰³. Mérimée évoque en note ces jeunes hommes, souvent gascons, sous le règne d'Henri III, qui prenaient querelle « pour des riens ». Or, « poète mordant, spadassin dangereux », c'est bien ainsi que le qualifie Mérimée. Cela posé, Fœneste, de ce point de vue est un bretteur plus grotesque, souvent en difficulté dans le duel ou la bataille, mais il est marqué par la même caractéristique belliqueuse : le baron évoque ses nombreux ennemis dans le livre I, il avoue avoir « eu trente querelles pour un an »³⁰⁴. Aubigné, nous dit Mérimée, est lui-aussi l'un de ces « cerveaux bouillants »³⁰⁵, un Gascon.

Il n'est d'ailleurs pas clair que la sympathie de son auteur aille nécessairement à Enay, ainsi dans la préface du livre premier, si Agrippa évoque un « Baron en l'air »³⁰⁶, c'est-à-dire de fantaisie, de ceux qui « pointent leurs désirs et desseins aux apparences » l'opposant à ceux qui leur préfèrent les « effets », il désire aussi « faire savoir »³⁰⁷ qu'il nourrit une profonde affection pour la Gascogne, et les hommes qu'elle produit, qu'il qualifie de « [...] cerveaux bouillants, d'entre lesquels se tirent plus de capitaines et de maréchaux que d'aucun autre lieu. »³⁰⁸ Fœneste fait partie de cette sympathique tradition des « cadets de Gascogne » qu'évoquera Rostand dans *Cyrano de Bergerac* (1897), « bretteurs et menteurs sans vergogne »³⁰⁹. On sait que le Gascon

³⁰¹ Éd. cit. (Mérimée,) p. 59.

³⁰² *Ibid.*, Préface, p. VI.

³⁰³ I, chap. IX, *Classiques Garnier*, p. 151

³⁰⁴ Livre I, Chap. 1, éd. cit. p 127.

³⁰⁵ Éd. cit. Préface d'Agrippa d'Aubigné, p. 124.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 123.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 123.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 124.

³⁰⁹ Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, II, 7, Paris, Fasquelle, 1926, p. 79. Voir à ce sujet l'article de Jean-Pierre Cavaillé, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement "pour parler librement de tout" », *Les Dossiers du Grihl*, 1-1, 2007, mis en ligne le 31 juillet 2007 : « On sait combien d'Aubigné est impitoyable pour son personnage, vantard, vaniteux et superficiel ; pourtant il prend bien soin de commencer par

était un ethnotype simultanément grotesque et à sa manière héroïque, ainsi lit-on par exemple dans l'article de Jean-Pierre Cavaillé : « D'abord il apparaît que cet ethnotype est loin d'être purement négatif ³¹⁰ et qu'il n'est pas uniquement synonyme de vantardise et de forfanterie : ses connotations positives sont en effet nombreuses et principalement liées à l'image toujours vénérée d'Henri de Navarre, environné de son aura politique et guerrière, et de la réputation d'intrépidité excédant d'ailleurs le seul domaine des armes et investissant tout aussi bien celui du langage et de la culture. [...] Le cavalier gascon reste ainsi l'illustration d'une noblesse qui se définit à partir des valeurs guerrières » ³¹¹. On lit ailleurs, dans l'introduction de l'édition des Classiques Garnier : « Mais c'est peut-être le *Fœneste* qui a joué un rôle décisif dans la promotion littéraire de la gasconnade. » ³¹² Aussi le Gascon est-il une entité complexe.

D'ailleurs, si *Fœneste* est un courtisan sans réserve, Mérimée rappelle qu'Aubigné était certes un « observateur méprisant » de la Cour d'Henri III et Henri IV, mais simultanément « plein de curiosité ». Il souligne également qu'il a souvent mérité les « reproches des dévots scrupuleux de son parti », et que « le prédicateur » sait faire place à « un conteur charmant et sans vergogne » ³¹³. Aubigné a su, ainsi, plaire à Marguerite à la Cour de Nérac, mais il a su aussi rechercher sa disgrâce. ³¹⁴

En dépit de cette ambivalence, évidemment, le double du narrateur-auteur dans les aventures du baron, c'est bien Enay ³¹⁵. Son ironie mordante, le sentiment aigu de sa supériorité sur le grotesque capitain est omniprésent : en effet, face à la franchise candide du baron, d'une transparence désarmante, Enay arpente le récit avec un regard caustique, faussement bienveillant, volontiers cynique, toujours crypté : feignant souvent l'admiration à l'égard des aventures et exploits du capitain, il pratique fréquemment l'antiphrase. Ainsi, dans le livre

un vibrant éloge des Gascons : « Je desire faire savoir au Lecteur que celui qui escrit ces choses, sur toutes les parties de la France, affectionne la Gascogne, et en ses discours communs n'estime et ne loue rien tant que les Gascons, autant qu'on peut distinguer les vices et les vertus par nations ; et mesme c'est par le conseil d'un des plus excellens gentils-hommes de ce pays là que ce personnage a esté choisi, comme l'escume de ces cerveaux bouillans, d'entre lesquels se tirent plus de capitaines et de mareschaux de France que d'aucun autre lieu. »

³¹⁰ Jean-Pierre Cavaillé, art.cit. : « Le cavalier gascon reste ainsi l'illustration d'une noblesse qui se définit à partir des valeurs guerrières, à une époque, précisément, où le statut de la noblesse est en train de se transformer radicalement en même temps que s'impose l'État moderne sous sa forme absolutiste. »

³¹¹ Jean-Pierre Cavaillé, art.cit.

³¹² *Les Aventures du baron de Fœneste*, op.cit., Introduction. p. 27.

³¹³ Éd. cit., *Préface*, p. VIII.

³¹⁴ Voir *Marguerite de Valois, Album de poésies*, éd. cit., p. 27 : « Sans doute fit-il sa cour à Marguerite mais à partir de novembre 1580 leurs relations changèrent. Une profonde inimitié semble s'être instaurée entre eux [...]. »

³¹⁵ Éd. cit., Introduction, p. 32 : « [...] Le point de vue de l'auteur, incarné par le personnage d'Enay [...] ».

second, marqué par l'échange théologique, à propos de la prière, il raille : « [...] je crois que vous les entendez bien, puisque vous les dites [...] »³¹⁶. Il est dépeint par Aubigné, dans l'*Argument* qui précède le livre premier, comme vêtu très simplement, « d'une juppe de bure et sans souliers à cric »³¹⁷, tandis que Fœneste est vêtu « à la trotte qui mode »³¹⁸. L'érudition d'Enay contraste régulièrement avec la cuistrerie de Fœneste : cet aspect est manifeste notamment dans le livre premier, où Fœneste affirme que « [...] le signe de la croix fait parestre un chrétien [...] », tandis qu'Enay rétorque que « Dieu requiert de nous d'autres marques »³¹⁹, et accumule les références aux textes sacrés, en exégète avisé, corrigeant le baron avec force sarcasmes, citant Calvin au chapitre II du livre second, face aux commentaires pathétiques de son interlocuteur concernant la conversion, au chapitre VIII du même livre : « [...] Et comme il dit en preschant de la substantiation, dès que les paraules sont dites, c'est crac ! il est dedans »³²⁰. Mérimée rend hommage, dans sa préface, au « savoir immense et varié » de l'humaniste Aubigné. À cet égard, ce dernier est évidemment plus Enay que Fœneste. En effet, Fœneste n'a pas les caractéristiques du « badin », et sa sottise est souvent avérée, elle ne relève pas du calcul. S'il fait rire, c'est à son insu³²¹.

Et pourtant encore, tout au long des aventures du baron, si la raison incite le lecteur à s'identifier au personnage d'Enay, préfiguration de *l'honnête homme*, d'un très classique « point trop n'en faut », celui des hommes de bon sens à la bienveillance vaguement condescendante, c'est le personnage de Fœneste, sincère et désarmant, menteur, volontiers tricheur aux cartes, égrillard à ses heures, lâche souvent, éternel dindon de la farce, qui nous procure le plaisir de la lecture. C'est finalement ce que Mérimée nomme au sujet de l'auteur lui-même, l'« enthousiasme chevaleresque » du baron, même s'il s'agit d'un anti-héros, et sa « vieille gaîté française »³²² qui séduisent le lecteur, et non le sermon parfois pesant, bonnet-de-nuit, du sage et condescendant Enay, du réformé austère et certes très-avisé.

Finalement, Enay et Fœneste, personnages évidemment allégoriques, ne sont-ils donc pas les deux facettes d'Agrippa ? D'un côté, le huguenot tout de noir vêtu, sombre, vengeur terrible

³¹⁶ Éd.cit. Livre II, Chap. I, p.163.

³¹⁷ *Ibid.*, *Argument*, p.125.

³¹⁸ *Ibid.*, Livre I, Chap. II, p. 134.

³¹⁹ *Ibid.*, Chap. X, p.156.

³²⁰ *Ibid.*, Livre II, Chap. VIII, p.189.

³²¹ Voir à cet égard l'article de Jean-Claude Ternaux : « Comme souvent dans la farce, le badin est un malin qui joue au crétin [...] ». « La comédie humaniste et la farce : *La Trésorière* de Grévin. », *Seizième Siècle*, n°6, 2010. p. 77-93

³²² Éd. cit., *Préface*, p. VIII.

des *Tragiques*, ici plus policé et apaisé dans sa retraite, en raison de l'éloignement de la Cour et, de l'autre, le Gascon, volontiers courtisan, soldat, certes de pacotille, mais gaulois comme Aubigné pouvait l'être, et sanguin, comme il pouvait l'être aussi. « On ne savait par où le prendre [...] » écrit Mérimée, « [...] à se jouer à lui on n'avait à gagner qu'une épigramme ou un coup d'épée [...] »³²³.

B ~ La présence explicite et facétieuse de l'auteur dans *Les Aventures du baron Fœneste*.

Enfin, il arrive fréquemment qu'Aubigné lui-même surgisse aussi en personne, au détour d'un épisode. Ainsi, à la fin du livre premier, c'est sans doute lui, précise Mérimée dans ses notes³²⁴, qui se cache derrière le courtisan, fieffé coquin, qui a volé la houppelande de Fœneste, et qui le ridiculiserà dans un autre passage où le baron recherche les faveurs du roi. Le rousseau en effet, évoqué plusieurs fois dans l'œuvre, c'est, nous dit Mérimée, le roux Aubigné, dont le portrait est conservé à la bibliothèque de Genève. Au chapitre XII du livre second, Aubigné, en huguenot facétieux, réalise son autoportrait dans la bouche d'Enay sous la périphrase, « [...] un hérétique de ce païs, que je ne vous nommerai pas, pource qu'il a fait semblant de se repentir »³²⁵. Enfin, dans le texte qui ouvre le livre troisième, où l'auteur use du vieux subterfuge de la lettre de l'imprimeur au lecteur, et prend la parole, Aubigné écrit à propos de ses divers livres, qu'il fait « marcher les trois ensemble », et espère « avec le temps » en « voir un quatrième ». Il précise que « l'humeur du baron « n'est pas « d'estre oisif »³²⁶, et que la sienne n'est pas d'être « sans occupation ». C'est l'ermite de Dongnon que l'on reconnaît ici.

Au chapitre XI du livre premier, le baron fait allusion à « une certaine vicoque qu'ils appellent Dongnon, les uns disoent qu'elle estet imprenavle, les autres qu'elle estet de maubaise apparence. »³²⁷ Il s'agit du château où s'est retiré l'auteur au moment où il rédige ses premiers livres³²⁸. Au livre troisième, chapitre premier, on reconnaît aisément derrière le récit de Cherbonnière, qui explique à Enay qu'il le connaît de réputation, le terrible et redouté Aubigné :

³²³ *Ibid.*, p. VI.

³²⁴ Éd. cit., Livre premier, Chap. IV, p. 33.

³²⁵ Éd. cit., Livre second, Chap. XII, p. 99.

³²⁶ Éd. cit., Livre troisième, *L'imprimeur au lecteur*, p. 125.

³²⁷ Éd. cit., Livre premier, Chap. VI, p. 50.

³²⁸ Stephen Murphy, art. cit., p. 128 : « [...] un médaillon vide avec la souscription « AU DEZERT. Par L.B.D.D. » [...] Cette désignation du désert comme le lieu du poème est tout de suite renforcée par la *Préface* en vers [...]. De même, dans un sonnet liminaire, Anne de Rohan lui dit : « Tu transportes Parnasse au desert du Dognon » [...] *Histoire universelle*, se lit la déclaration suivante : « [R]egardez d'où est datté le livre, c'est un desert. »

« [...] c'est moi qui leur ai appris qui vous étiez [...] », confie-t-il à Enay qui s'étonne « Vraiment mon ami, je te remercie. Et comment me connaissais-tu ?... *Cherbonnière*. Je me souviens bien quand vous pendistes de vos mains Patavast et ses quatre compagnons auprès de Barbezieux [...] »³²⁹. Puis encore : « Vraiment mon camarade tu me donnes des enseignes de connoissance, touche moi à la main. ³³⁰ ». En outre, la place forte de Maillezais, qu'Aubigné s'était vu attribuer par Henri de Navarre, autant pour le récompenser de ses loyaux services que pour l'éloigner de la Cour, est évoquée par Enay : « Je connois bien les compagnons, ils firent des leurs à Maillezais le jour Saint Rigoume [...] »³³¹. En outre, à plusieurs reprises dans l'œuvre, le baron fait allusion au Pré-aux-Clercs, lieu dédié aux duels. Ainsi : « [...] Il faut dire que nous oserbions dès lors le punt d'haunur come eust faict l'ecellent Castel-Vayard : c'estoit cettui-là qui estet lou maistre des vraberies [...] »³³². Rappelons que c'est grâce à son tempérament gascon, coutumier des duels, que l'auteur a échappé au massacre de la Saint-Barthélemy, les duels étant interdits à Paris en raison des noces de Marguerite et Henri. Enfin Aubigné, qui a d'ailleurs rédigé ses Mémoires à la troisième personne, se plaît aussi à l'occasion à pratiquer l'intertextualité au sein de ses œuvres, et cite le *Sancy* : « [...]il en usoit comme bous boyez de lui amplement en la confession de Sancî [...] »³³³.

Par conséquent, Enay, Fœneste, et Aubigné, ou trois noms pour une même entité, pétrie de contradictions. Voilà déjà la promesse d'un sens fuyant, et d'un apologue opaque, qui va se jouer du lecteur, à travers les métamorphoses d'un auteur, qui est aussi un personnage, nous l'avons vu plus haut, et les métamorphoses d'un genre...

II ~ *Les Aventures du baron de Fœneste* comme un genre littéraire aux contours très improbables.

À travers les métamorphoses d'un auteur, puis d'un anti-héros, on rencontre le capitaine et son langage, le *miles gloriosus* de Plaute, un avatar de Don Quichotte...et l'on erre un peu comme dans les *Odes*, du récit à la farce dramatisée, au dialogue théologique, philosophique, et philologique, en passant par la gauloiserie et la vulgarité du pamphlet.

³²⁹ Éd. cit., Livre troisième, Chap. premier, p. 129.

³³⁰ Éd. cit., Livre III, Chap. II. p. 230.

³³¹ *Op. cit.* Livre III. Chap. II. p. 231.

³³² *Op. cit.* Livre II. Chap. I. p. 164.

³³³ *Op. cit.* Livre IV. Chap. VIII. p. 324.

A ~ Ce que s'entendre veut dire... Les Aventures comme l'ouvrage d'un philologue et d'un humaniste.

« Ce sont les cadets de Gascogne, de Carbon, de Castel-Jaloux... »³³⁴

« C'est un gasconisme. Il faut dire, pour parler François... » (Ménage)³³⁵

Rappelons d'abord l'importance des accents dans la comédie.³³⁶ En effet, l'accent, exagéré, caricaturé, est assurément l'un des charmes de la *commedia dell'arte* : les particularités locales, et notamment les dialectes, constituaient un objet de raillerie d'une cité italienne à l'autre, et l'on imitait pour le ridiculiser l'accent des Vénitiens à Florence, ou l'accent des habitants de Bergame dans tout le pays.

Le baron de Fœneste s'inscrit dans une longue tradition, le stéréotype du gascon, évoqué par Gilles Guilhem Couffignal dans son article « Gascon, gasconnisme et gasconnade »³³⁷ où il fait allusion au Gratianauld de François Rabelais dans *Le Tiers livre*, au chapitre 42³³⁸, et au portrait de Gaston Phebus par Froissart³³⁹, au XIV^e siècle. Ménage montrait les Gascons du doigt, en relevant dans la langue française les nombreux barbarismes hérités de ce dialecte. Dans cet article très éclairant pour l'étude des *Aventures du baron de Fœneste*, l'auteur rappelle que Malherbe, d'ailleurs cité dans l'ouvrage, souhaitait « dégasconner » la cour d'Henri IV. Celui qui, une heure avant sa mort, reprenait encore sa garde malade sur une incorrection de langue, aurait bien sûr été effaré par la langue fleurie et très approximative du baron. Le pseudo-gascon est un ressort essentiel du comique dans l'ouvrage, et notamment les interjections savoureuses du personnage. Elles s'amoncellent dans les dialogues : « pou cap de you »³⁴⁰, « bran »³⁴¹, « ô praupe ! »³⁴², « Ventre de loup [...] »³⁴³ « Oy da »³⁴⁴, « qui diavle bous a dit »³⁴⁵, « Cap de St

³³⁴ Edmond Rostand, *op. cit.*

³³⁵ Gilles Ménage, *Observations sur la langue françoise*, Paris, Claude Barbin, 1675, p. 524. Cité par Gilles Guilhem Couffignal, « Gascon, gasconnisme et gasconnade », *Littératures classiques*, vol. 87, n° 2, 2015, p. 288.

³³⁶ Voir *La Comédie et l'étranger* (dir. Jean-Claude Ternaux), *Théâtres du monde, Cahier hors-série n° 5*, Avignon Université, 2020, pp. 9-10.

³³⁷ Gilles Guilhem, Couffignal, art. cit., p. 292.

³³⁸ Rabelais, *Tiers livre*, chap. XLII, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1994, p. 484-485.

³³⁹ Froissart, *Chroniques*, livre III, chap. 13.

³⁴⁰ *Op. cit.*, Livre I. Chap. III. p.140.

³⁴¹ *Ibid.*, Livre I. Chap. IV. p.142.

³⁴² *Ibid.*, Livre I. Chap. V. p.146.

³⁴³ *Ibid.*, Proféré par Cherbonniere. Livre I. Chap. VI. p.146.

³⁴⁴ *Ibid.*, Livre II. Chap. I. p.163.

³⁴⁵ *Ibid.*, Livre II. Chap. III. p.173.

Arnaut »³⁴⁶, « Oy da oy »³⁴⁷, « ô cap sant Crapasi »³⁴⁸, « Ventre de Sant Christoli »³⁴⁹, « Cap de sant Vasile ! »³⁵⁰. Le discours des personnages restitue une faconde et une énergie toutes gasconnes. On sait que c'est notamment grâce à cette attention particulière au langage qu'Aubigné a créé une forme remarquablement aboutie du type du Gascon³⁵¹. Cette attention au langage a tendance à transformer la farce en un véritable témoignage socio-linguistique.

Cependant la langue gasconne n'est pas perçue systématiquement comme ridicule. Ainsi l'article cité plus haut précise que dans *La Ruelle*, publiée en 1644 par Charles Sorel et Scipion Dupleix, c'est le pédantisme de Marguerite de Valois qui est ridiculisé à travers le personnage de la dame Uranie : par son discours néo-platonicien, elle ne parvient pas à se faire comprendre d'un Gascon. En outre, Montaigne, à l'instar d'Agrippa d'Aubigné, revendiquait son identité simultanément gasconne, périgourdine, française. En revanche, souligne Gilles Guilhelm Gouffignal, avec *Les Aventures du baron de Faeneste*, c'est la première fois que le « [...] gasconisme devient le ressort principal d'une œuvre littéraire [...] »³⁵². La question de la langue fait parfois de cet ouvrage décidément indéfinissable une véritable controverse de « linguistes », une querelle entre la revendication d'une langue « classique », dépouillée de toutes les scories des langages régionaux, et celle d'un régionaliste vindicatif. Il est intéressant de savoir qu'avec le temps le terme de « gascon », désémantisé, a donné le sens, à l'âge classique, de « faire le fanfaron, hâbler », puis, au XVIII^e, le sens de « fanfaronnade ». Le texte possède par conséquent une vraie dimension linguistique³⁵³. Il est parcouru par les verbes *appeler*, *nommer*, et la question est récurrente, de savoir comment il faut *nommer* les choses. En effet, c'est la plupart du temps ce qui interdit aux deux protagonistes de *s'entendre* au sens littéral, et ils s'interrogent régulièrement à ce sujet : dès l'*incipit*, le baron et Enay éprouvent des difficultés à se comprendre : « Comment voulez-vous que j'appelasse celui de Monceaux ou de Madric ? » demande Enay. Et Fœneste de rétorquer : « Encore ne coustera il rien de

³⁴⁶ *Ibid.*, Livre II. Chap. IV. p.177.

³⁴⁷ *Ibid.*, Livre II. Chap. IV. p.178.

³⁴⁸ *Ibid.*, Livre III. Chap. X. p.246.

³⁴⁹ *Ibid.*, Livre II. Chap. X. p. 198.

³⁵⁰ *Ibid.*, Livre IV. Chap.VII. p. 318.

³⁵¹ Voir à ce sujet l'article de Philippe Gardy, « Structures linguistiques et sociolinguistiques des *Aventures du Baron de Faeneste* : la place de l'occitan » : « Ne serait-ce que parce que le Gascon est aussi — et d'abord — un être de paroles qui ne peut être totalement séparé de son langage. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 6, 1995. *Agrippa d'Aubigné et le plurilinguisme. Journées d'études des 29-30 mai 1992*, p. 212.

³⁵² Art. cit., p. 294.

³⁵³ Voir à ce sujet Éliane Kotler, « La définition au service de la polémique dans les pamphlets d'Agrippa d'Aubigné », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 84, no. 1, 2017, p. 25-46.

nommer les choses pour noms honorables. »³⁵⁴. Et plus loin : « Appelez bous cela un chemin ? »³⁵⁵. Et encore : « Qy'appelez bous loudier ? Bous autres abez d'estranges mouts pour francimatiser aux bilayes. »³⁵⁶. Dans le livre IV encore, voici la remarque malicieuse d'Enay : « Appelez vous ces rencontres batailles ? »³⁵⁷. Au passage, on retrouve ici la notion d'*étrangeté*, omniprésente dans *Le Printemps*, associée au concept de *change*, et réinvestie ici dans le domaine de la farce et de la linguistique. Cette question du langage finit par introduire l'enjeu linguistique comme un enjeu politique : comment s'entendre, c'est-à-dire, se comprendre, dans un monde où le langage multiplie les particularités, et au nom de quoi considérer que l'un est plus acceptable que l'autre ? « Apprenez-moi ce que c'est, ce m'est un terme nouveau. » demande Enay³⁵⁸. Notons d'ailleurs qu'il y a là une réelle curiosité, et non pas systématiquement le ton condescendant de celui qui manierait le beau langage, ainsi encore : « Nous n'appellons cela en ce país qu'une cour. »³⁵⁹. Reste que cet échange fait bien sûr également penser à Montaigne : « Chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage. »³⁶⁰

Le livre premier témoigne clairement de cette dimension linguistique, qui, à certains égards, atteste la variété de la langue et des licences qui ont précédé le fameux « Enfin Malherbe vint [...] »³⁶¹. C'est bien ce qui a posé problème à Mérimée, qui a tenu à la fois à respecter le langage très éclectique de l'ouvrage, et aussi à faire en sorte que ce dernier respecte suffisamment de codes pour demeurer intelligible. Ainsi, le livre second, chapitre premier est intitulé *Des graces latines et de leurs constructions*. Enay s'exclame face à la syntaxe du *Je vous salue Marie*, « Comment ! vous commencez par un Et ? » Faeneste est exaspéré : « nostre theolougie n'a que faire de la gramairre »³⁶². On songe à la réplique de Martine à Bélise dans *Les femmes savantes*

³⁵⁴ Éd.cit., Livre I, Chap. I p. 126.

³⁵⁵ *Ibid.*, Livre I, Chap. I p.127.

³⁵⁶ *Ibid.*, Chap. II, p. 131.

³⁵⁷ *Ibid.*, Livre IV, Chap. VII. p. 293.

³⁵⁸ *Ibid.*, Livre I, Chap. IX p.151.

³⁵⁹ *Ibid.*, Livre I, Chap. V p.145.

³⁶⁰ *Essais*, livre I, chap. 31.

³⁶¹ Boileau, *L'Art poétique*, chant I, v. 132. Voir Claudine Nédelec, « *Les Aventures du baron de Fæneste : satura/satyre/ satire* », art.cit., p. 172 : « Enfin, les langues se rencontrent : Enay ne s'étonne pas du (faux) gascon de Fæneste, qu'il comprend, car il n'est que la transcription d'un accent. Le lecteur est ainsi privé de l'effet comique de l'incompréhension. Au contraire, c'est Fæneste qui est surpris de la langue bizarre de son interlocuteur. Un exemple d'incompréhension : quand un gentilhomme gascon s'adresse à un orfèvre parisien (IV). La polyglossie est illustrée par le grec, le latin (« tudesque »), l'italien (Henri Estienne a déjà dénoncé le français italianisé de la Cour) et l'espagnol. Comme chez Rabelais, on joue avec les capacités de la langue : goût des listes, des proverbes, pour tout ce qui permet la polysémie. »

³⁶² *Op. cit.*, livre II, Chap. I. p. 166.

de Molière : « Qui parle d'offenser grand-mère ni grand-père ? » en réponse à la remarque offusquée de sa maîtresse : « Veux-tu toute ta vie offenser la grammaire ? »³⁶³. Il se fait le défenseur des régionalismes, qui se trouvent associés ici à la foi catholique, et assume, bravache, ses écarts vis-à-vis d'une langue plus académique : « Boila comment je di mes graces moi. »³⁶⁴. Au chapitre XI du livre troisième, Fæneste est agacé par un huguenot qui a repris sa maîtresse sur le fait que l'on ne devait dire qu'on était de l'Église « cathoulique » mais « catholique ». Et il s'insurge : « Monsieur l'ignorantas, ye ne sais poent tant de grec ni de latin que ye boudrois, mais pour m'accommoder à bous, ye bous dis en francès que bous estes un sot ! »³⁶⁵. Quant à Enay, il le corrige parfois sur le ton du docte : « Vous estiez sur la conjonction de ce *Et* avec ce qui est au devant. »³⁶⁶. Ainsi Aubigné métamorphose -t-il son récit en une réflexion sur le langage, la subjectivité de sa correction, mais aussi, il nous présente du même coup un catholique et un protestant, soucieux au fond, vaille que vaille, au sens littéral, de *s'entendre*, y compris sur la question ô combien épineuse de la pratique de la foi. Notons au passage que cet ouvrage constitue à plus d'un titre une parenthèse heureuse : outre le fait que l'auteur abandonne la *disperata* et les vicissitudes de l'amoureux martyr, qu'il oublie aussi la véhémence du militant et préfère la plaisanterie légère au jeu de massacre, à la violence, à la vulgarité du pamphlet, il nous présente au fond un espace plus favorable à la réconciliation, entre catholiques et protestants, qui cherchent tout simplement à se comprendre. Dès que la discussion s'envenime, et que le conflit sourde, on note d'ailleurs que les personnages, de manière assez plaisante, d'un commun accord, cherchent très vite de nouveaux sujets de conversation. Ainsi on isolera cet échange caractéristique : « *Faeneste* [...] je suis d'accord de ne parler plus des religions, mais de la Cour et de l'Etat. [...] *Enay* Ne faisons point nos risees criminelles : ça, parlons de Paris. » Ou encore, dans le discours d'Enay : « Mais ne nous enfonçons point là, il vaut mieux boire, à quoi je vous convie. » Et Fœneste, derechef, se ravise bien volontiers : « Puis que bous ne boulez pas que nous parlions de la religion [...] »³⁶⁷. *Les Aventures du baron de Faeneste* seraient-elles transformées, à la faveur de cet ouvrage et de ses « bigarrures » grâce à la légèreté de l'humour qui relativise toute chose, en un lieu dédié aux compromis dans très militante littérature albinéenne ?

³⁶³ Molière, *Les femmes savantes*, Acte II, scène 6.

³⁶⁴ *Op. cit.*, livre II, Chap. I. p. 163.

³⁶⁵ *Op. cit.*, Livre III, Chap. XI, p. 249.

³⁶⁶ *Op. cit.*, livre II, Chap. I. p. 166.

³⁶⁷ *Op. cit.*, livre I, Chap. X. p. 156-157.

En outre, cet enjeu linguistique se trouve associé à celui du *parestre* et de l'*estre*. Le langage orné du baron rappelle ses vêtements carnavalesques, la langue concise et policée d'Enay est à l'image de ses vêtements, dépouillée, dénuée de fantaisie. C'est que ces deux héros sont deux allégories, et qu'ils véhiculent des enjeux nombreux, à l'image des personnages- machines des contes philosophiques. On le verra plus loin.

B ~ Aller à l'aventure dans le labyrinthe générique : du théâtre au récit, de la *commedia dell'arte* au roman comique.

Le personnage du Gascon est, on le sait, un avatar du *capitano*, ou du *miles gloriosus* de Plaute, fanfaron, vaniteux, il relate régulièrement ses actes de bravoure, ses campagnes remarquables. Il affectionne la tirade pour la narration d'exploits auxquels il est le seul à accorder son crédit, et ses vêtements, comme ceux du baron, sont riches, chatoyants, comme ceux du paon qui fait d'ailleurs l'objet d'un poème emblématique à la fin du livre premier.

Le baron surgit dans le livre I comme un personnage de théâtre entre en scène, *in medias res*, en authentique Matamore, évoquant dans les dialogues du chapitre premier ses duels à répétition, son « poignard à coquille » qu'Enay reconnaît pour être une simple « targue »³⁶⁸ que l'on portait la nuit avec soi du temps de Lope de Vega, lorsqu'on allait courir les aventures. Mais plus encore que son « espeio », à laquelle le baron fait fréquemment allusion, c'est son « pennache » qui signale le *miles gloriosus* chez Fœneste. Pour ne pas risquer de le flétrir, il multiplie les duels, qu'il évoque à grands renforts de jurons gascons : « cap de you ! » ou « cap sant Arnaud ! »³⁶⁹ s'exclame le « raffinez d'honneur », soucieux d'en découdre dès que l'occasion se présente d'aller sur le pré aux clercs. Les motivations de ces duels ne revêtent jamais de caractère très glorieux, mais, comme le souligne Fœneste, impossible de « *parestre* en cour », sans avoir à son palmarès ces « vroulleries »³⁷⁰. Ces récits sont plaisants, et nous rappellent que, finalement, le monde n'a pas vraiment changé : il suffit d'un regard appuyé, d'une remarque piquante pour que la querelle se déclenche : « Monsur de Casteau-Bieux se mosquitoit de mon pennache ». Immédiatement on se retrouve « au pré aux Clercs »³⁷¹. Les

³⁶⁸ *Op. cit.* Livre I., Chap. I, p. 127.

³⁶⁹ Voir Rabelais, *op. cit.*, p. 485 : « Cap de saint Arnault, quau seys tu, qui me rebeillez ? » [Tête de saint Arnaud, qui es-tu, toi qui me réveilles ?]

³⁷⁰ *Ibid.*, Livre I. Chapitre I., p. 128.

³⁷¹ *Ibid.*

personnages de la *commedia dell'arte* apparaissent explicitement lors du *Triomphe De la Poltronnerie*³⁷²: « [...] un Pantalon à barbe grise [...] un capitaine [...] un Horatio [...] une Ysabella [...] le matamore [...] ».

Puis il se transforme en Quichotte, le dialogue devenant un roman comique... Dans le livre troisième, l'auteur fait explicitement référence à Don Quichotte³⁷³, dont la première partie était parue en 1605, la seconde en 1615, soit deux ans avant le début de l'écriture des *Avantures du baron de Fœeneste*. C'est Enay qui cite un « livret à quoi un de (ses) voisins travaille », et dont le corps est « [...] d'un baron de ce pays, qui, comme Don Guichot voyagea pour remettre la chevalerie errante, cettui-ci court le pays pour retablir l'honneur des seigneurs et regler la noblesse, où il lui arrive des accidens qui ne vous lairront pas dormir. [...] »³⁷⁴. D'ailleurs, le baron de Calopse parcourt la France afin de trouver un remède aux maux qui la minent. « Cettui-ci convia un jour [...] et après disner mit sur le tapis qu'il ne dormoit point pour le desplaisir que l'Estat alloit si mal, que les qualitez mes plus relevees estoyent opprimees, enfin comme si la France eus testé son Jardin, il mit en peine la compagnie de dire leur avis sans faire à deux fois pourquoi l'Estat alloit si mal, et du remede qu'il y pourroit trouver. »³⁷⁵ On voit qu'il y a Aubigné, sans doute, derrière ce baron, et une certaine auto-dérision, derrière ce Don Quichotte aux combats voués à l'échec dans la France des Valois, minée par les conflits religieux³⁷⁶. Ainsi, comme l'écrit Arlette Jouanna : « D'Aubigné n'a garde de tomber dans le travers de Calopse, ce personnage de son œuvre qui, comme Don Quichotte, se met en tête de redresser les abus de la société [...] »³⁷⁷

En effet il y a bien un anti-héros dans *Les Avantures du baron de Fœeneste* qui relèvent d'abord du genre romanesque, avec toutes les caractéristiques formelles de celui-ci. Dans le livre I, Fœeneste revient de la guerre, et il rencontre sur son chemin Enay, à l'entrée de sa propriété. On retrouve l'originelle notion d'aventure : Fœeneste va à la rencontre de ce qui doit advenir. Néanmoins, le héros évoque évidemment davantage le *chevalier à la triste figure* qu'un Gauvain ou un Perceval : en effet, lorsqu'il arrive chez Enay, il fait allusion à des chevaux qui

³⁷² Livre IV, Chap. XIX. pp. 389-390.

³⁷³ Sur ce point, voir Arlette Jouanna, « Une analyse de la maladie sociale du paraître : *Les Avantures du Baron de Faeneste* », *RHR*, 1979, n° 10, p. 34.

³⁷⁴ Livre III. Chap. XXI, p. 279-280.

³⁷⁵ *Ibid.*, Livre III, Chap. XXI. p. 280.

³⁷⁶ Voir Arlette Jouanna, art.cit., *ibid.* : « Pour ne pas leur ressembler, il a choisi de rire et de faire rire de la maladie du paraître. »

³⁷⁷ *Ibid.*

« sont miens et ne sont pas miens » ; ses valets lorsqu'il entre à la cour sont « plustost louez » et son « videt » « plustost emprunté »³⁷⁸. Il ressortit à la fois du Don Quichotte et du *picaro* à de nombreuses reprises dans l'œuvre, et, dès le livre I, avec le développement concernant les multiples duels auxquels est confronté notre anti-héros.

En outre, en lien avec ce récit quichottesque, on peut évoquer les narrations de batailles, assez nombreuses dans l'ouvrage, et qui permettent systématiquement de souligner la lâcheté du baron, la vanité de combats qui relèvent de l'escarmouche et constituent des défaites cuisantes, alors qu'il les présente comme de mémorables batailles. Ainsi la bataille d'Aunix, qu'il cite à plusieurs reprises, ou celle du Pont de Cé, sont avant tout des morceaux d'anti-bravoure. Alors que Fœneste s'exalte du caractère esthétique de ses soldats, tous « accoumodez a la mode »³⁷⁹ dans le chapitre III, Beaujeu évoque quant à lui un « desastre », celui de la victoire d'une armée de « trois mille hommes » « [...] à la barbe d'une armée de 14 mille hommes ! [...] »³⁸⁰. La métamorphose, en l'occurrence, c'est celle que Faeneste opère grâce à la mauvaise foi et à la fantaisie de ses récits. Ils sont souvent longs, et le conteur le plus brillant et le plus décomplexé de l'ouvrage, sans conteste, c'est lui. Enay au contraire se caractérise par son caractère laconique, rarement disert en tout cas. Il se contente souvent d'être l'exégète de Faeneste, ainsi lors de ce récit du baron, la bataille du Pont de Cé : « *Enay*. Comment Monsieur le Baron, fustes-vous poursuivis ? fustes vous contraint de fuir ? *Fœneste*. Fuir, fuir, non pas tant fuir, c'est une retraite, mais j'aboies le cuir enflai, et mesprisay tant ces couquins qui nous crioient, "demure, demure, canaille", que je ne daignai faire la courtoisie de tourner le bisage pour les regarder [...] »³⁸¹. Au terme du dernier Livre, Enay constate avec ironie, mais simultanément avec une admiration pour les talents du conteur sans scrupules qu'est le baron : « Vrayement Monsieur le Baron vous nous avez conté des combats si estranges que l'antiquité n'en a guaires de pareils, quoi que ce soit vous avez tousjours vaincu la mauvaise fortune, demourant aussi gaillard en une saison qu'en l'autre, toutes ces victoires méritent que nous chantions quelques triumphes [...] ». Le dialogue entre les deux personnages intègre dialogues et récits, dans le tourbillon du langage qui transforme la pire des déconfitures en victoire, et les vauriens les plus pathétiques en combattants plein de panache. L'art du portrait,

³⁷⁸ *Ibid.*, Livre I. Chap. II, p. 134.

³⁷⁹ *Ibid.*, Livre IV, Chap. III, p. 302.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 303.

³⁸¹ *Ibid.*, Livre IV, Chap. II, p. 296.

la caricature, constituent un atout majeur de ces contes. Ainsi le portrait en situation³⁸² des « raffinez d'honneur » : « Ce sont yens qui se vattent pour un clin d'œil, si on ne les saluë que par acquit, pour une fredur, si le manteau d'un autre touche le lur, si on crache à quatre pieds d'ux [...] »³⁸³. Le discours direct contribue en outre à l'énergie de la narration : « N'estes-bous pas un tel d'Auvergne ? » « Non, dit l'autre, ye suis un tel du Dauphiné. »³⁸⁴ Certains passages, résolument dérisoires, donnent, à la manière du roman, une réelle densité aux personnages, ainsi les considérations du baron sur les palissades : « Je trobe maubais que bos palissades soient toutes de fruictiers, les espailleurs de buis ont vien autre apparence. Ma mere a un jardin qui n'est gueres plus grand que le boste, les espaliers de buis y sont hauts d'une picque [...] »³⁸⁵. Enfin on le verra, la relation entre Enay et Fœneste évolue au cours du récit, et aboutit à un constat sans aménité : ils n'ont finalement pas changé, et chacun campe sur ses positions, mais ils ont dialogué et en somme appris à *s'entendre*.

C ~ La farce, la trivialité.

Les Aventures du baron de Fœneste relèvent, nous le voyons, d'une mosaïque de genres. Le récit bien souvent se transmue en récit dramatisé, et en authentique farce. « Les conversations d'Enay et du Baron s'émaillent de contes, de récits de jeux ou des duperies que subit le baron. »³⁸⁶

Personnage fétiche du théâtre à l'italienne, Brighella Cavicchio da Val Brembana est un serviteur malin, avisé, qui annonce le Scapin des pièces de Molière. C'est Cherbonnière, dans le livre troisième, qui renvoie à la figure de Brighella. Ce valet est en effet très complice avec Enay, et ce dernier est le confident privilégié de Cherbonnière. Comme Scapin, ou comme le Sganarelle du *Dom Juan* de Molière, le valet sait peindre son maître au vitriol, se vengeant ainsi de la manière dont Fœneste interpelle et désigne ses assistants, ainsi au chapitre IX du livre troisième : « un quauquin », « un pendar », « ce maraut »³⁸⁷... Et Cherbonnière de railler la coquetterie de son maître dans l'ouverture du livre troisième, « nostre homme est propre comme

³⁸² Voir Jacques Bailbé, « Rabelais et d'Aubigné », BHR, XXI, 1959, p. 380-419. « Le comique de situation permet d'insister sur les gestes et les attitudes et le choix du détail réaliste donne relief aux caricatures. »

³⁸³ *Ibid.*, Livre I, Chap. IX, p. 151.

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ *Ibid.*, Livre I, Chap. XIII, p. 161.

³⁸⁶ *Op.cit.*, Introduction, p. 29.

³⁸⁷ *Ibid.*, Livre III, Chap. IX, p. 247.

un chandelier de bois aux choses qui paroissent ; pour le reste...³⁸⁸». Il s’amuse des tours qui lui sont joués en raison de sa naïveté et le ridiculise volontiers devant Enay, ainsi par le récit de mademoiselle Caboche qui lui a fait croire que « de la fiente d’enfant » était un baume pour « blanchir les dents »³⁸⁹. Il se moque aussi de sa prétendue bravoure, et de ses récits improbables et fanfarons « Quand il trouve des gens qui l’écourent à gueule bee, vous ne sauriez croire ce qu’il dit. »³⁹⁰ Ses portraits sont cruels, « Il fait toujours le brave au commencement, et puis se couêfe de sa chemise. »³⁹¹ Cherbonnière³⁹² transforme la farce en récit picaresque dans ce livre troisième. En effet, on découvre Fœneste, entouré par des valets qui sont aussi d’authentiques voleurs. Enay remarque : « Vraiment, mon ami, vous avez un honnête maître. » Et Cherbonnière de rétorquer avec ironie : « Il feroit bon avec lui si l’argent ne manquait point. »³⁹³ Il justifie ainsi toute sorte de stratégies de subsistance. À partir de là débute l’inventaire de rapines, de récits de tricheries, qui mettent en concurrence les valets de Fœneste et « le petit ménage », autrement dit les bandes de bohémiens. On retrouve ici le goût d’Aubigné pour les inventaires³⁹⁴ grotesques, avec les listes d’objets volés : « [...] nous trouvasmes avoir gagné, quatre chandelles de roux, un cizeau, un rossignol à crocheter, un grignon, un fromage, le reste d’un autre, un canapsa, un petit pot cassé demi plein de beurre fort, une bague d’argent de Limoge avec une crapodine, une livre et demie de lard fort rance [...] »³⁹⁵. Le réalisme des objets cités est confirmé par la précision des circonstances du vol et l’identité des personnages pillés. Le goût pour l’inventaire constitue d’ailleurs une autre particularité de cette écriture débridée qui caractérise l’ouvrage³⁹⁶, il en existe plusieurs dans le récit, et ces listes dégénèrent fréquemment, farcies de violentes dénonciations, comme celle du livre premier, qui inventorie des couleurs de plus en plus improbables, afin de réaliser la satire des courtisans : de la couleur « pastel », on passe sans transition à la couleur de « merde d’enfant », de « singe envenimé »,

³⁸⁸ *Ibid.*, Livre III, Chap. I, p. 227.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 228.

³⁹⁰ *Ibid.*, Chap. VI, p. 240.

³⁹¹ *Ibid.*, Livre III, Chap. V, p. 240.

³⁹² Ullrich Langer, art. cit., p. 278 : Fœneste « n’est pas le seul à conter des histoires ».

³⁹³ *Ibid.*, Livre III, Chap. I, p. 228.

³⁹⁴ Ullrich Langer, art. cit., p. 277 : « Cette mise en scène de l’invention suggère l’hypertrophie des mots par rapport aux choses. »

³⁹⁵ *Op. cit.* Livre III., Chap. III, p. 233-234.

³⁹⁶ Voir à ce sujet Jacques Bailbé : « L’énumération est un trait caractéristique du style burlesque. », « Quelques aspects du burlesque dans les *Aventures du baron de Fœneste* », *Mélanges d’histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offert à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 135-145. Repris dans Jacques Bailbé, Agrippa d’Aubigné, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 205-217.

de « constipé » puis de « faute de pisser », « couleur de baise-moi ma mignonne » de « nez chancreux, de bouches puantes »³⁹⁷, ... La langue ici est source de jubilation en lien avec la farce et ses délires grotesques. Langue, encore une fois, très rabelaisienne³⁹⁸. Aubigné propose ici une poésie douteuse, qui convoque toutes les sensations sous prétexte de couleurs, et aboutit à un vertige nauséeux. Au terme de cette énumération spectaculaire, le baron fait cette remarque facétieuse : « [...] et m'a dit qu'il se falloir garder de la couleur d'amitié. » En effet il s'agit ici de critiquer une cour qui cultive le « parestre » en toute chose. Point de couleur d'authenticité...

Le jeu de cartes et la tricherie sont également emblématiques des aventures du baron. Ils illustrent par ailleurs la vie d'un homme fondée sur le « parestre ». Le héros connaît de nombreux « traits de cartes », et Aubigné se plaît à les énumérer, comme dans une comptine : « [...] la carte courte, la longue, la cirée, la pliée, les semences, la poncée [...] »³⁹⁹. Or Fœneste n'est pas plus glorieux aux cartes qu'à la guerre ou au duel, et il se lamente : « Pou ! Cap de You ! abec tout cela, mon homme [...] m'empourta les trois pistoles qu'on m'avoit laissai [...]. »⁴⁰⁰ L'argent est au cœur des récits du héros éponyme, et n'est pas pour rien dans le réalisme romanesque. La tricherie au jeu va en outre de pair avec le *parestre*, et présente un caractère allégorique.

La farce est présente notamment dès le chapitre IV du livre second lors de la nuit grotesque au cours de laquelle Fœneste est, pour le coup, l'authentique dindon d'une nouvelle farce : il est d'usage de « vailler le moine » dans les relais, c'est-à-dire de jouer de mauvais tours aux dormeurs. C'est évidemment le baron qui fait l'objet de ce mauvais tour, et le trivial s'invite alors : on lui inflige « de grands coups de coude dans l'estomac », ou lui « [arrache] lou gros ourteil » ... Et Fœneste entame une stance douteuse sur les douleurs que lui causent ses « cors » aux pieds⁴⁰¹, encore martyrisés par les coups qu'on lui assène.

Les miracles constituent ensuite, dans le même chapitre, et, fait exprès, sans transition, une source très riche de scènes cocasses. Les coquins y sont légion, et se recrutent essentiellement chez les catholiques. Ainsi le curé de La Rochelle a-t-il « empli une garce instruite à faire la

³⁹⁷ Livre I, Chap. II, p.135.

³⁹⁸ Voir Charles Bené, « Agrippa d'Aubigné émule de Rabelais ? », Lionello Sozzi (dir), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1981, p. 671-682. « Aubigné reprend au *Tiers livre* et au *Quart livre* un certain nombre de procédés. »

³⁹⁹ Livre I, Chap. III, p.141.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ Livre II, Chap. IV, p. 178.

demoniaque »⁴⁰². Des gueux, un peu plus loin, contrefont les aveugles et les boiteux, puis prétendent avoir été guéris par une source miraculeuse. C'est Enay qui se donne ici le plaisir du récit : « [...] quatre gueux ayant contrefaict les aveugles allerent presher leur guerison par une source nouvelement trouvee à Sainte Lurine prés Archiac [...] ».

L'arrivée de Fœneste à la Cour, au chapitre III du livre premier est précédée de plusieurs étapes qui voient en fin de compte le baron et son compagnon démunis et dépouillés, n'« ayant plus une vaquette »⁴⁰³. Plus tard, la bonne fortune fait qu'on leur offre des houppelandes, mais elles leur sont dérobées un peu plus loin. Ces rencontres de coquins successifs ponctuent le récit. Elles sont inévitablement suivies d'escarmouches, de duels à coups de fouet, ou de poignards à coquilles. Et le grotesque guette toujours ; ainsi le héros burlesque se retrouve-t-il en mauvaise posture dans le même épisode : « [...] mon espeio s'estoit prise dans les descoupures [...] » puis se retrouve le cou entortillé dans une courroie, et enfin, [...] cap de you !... me boilà par terre [...] » suivi dans sa chute par son cheval. Il s'en va penaud, « a veau pied »⁴⁰⁴.

La scène qui clôt le chapitre IV du livre premier, véritable scène de *commedia dell'arte*, voit le pauvre baron rester de marbre près du roi, afin de « parestre », mais le cynisme du « rousseau » le ridiculiserait : alors qu'il tient la bougie du roi, le valet jette du bois dans le foyer, Fœneste prend feu, et se retrouve à l'origine d'un bon mot : « il vrule d'ambition », faisant « [crever] de rire » ce roi et les courtisans à gorge déployée⁴⁰⁵. À l'origine de sa disgrâce, il y a le rousseau qui, auparavant, lui avait subtilisé sa houppelande- avatar, comme nous l'avons déjà fait remarquer, de l'auteur lui-même.

Corollaire de ce récit farcesque, la provocation et la subversion sont fréquentes dans le récit, et François Rabelais est cité à deux reprises dans le livre troisième⁴⁰⁶. Elles accompagnent bien souvent la satire partisane de la religion catholique, comme au chapitre V du livre troisième, lorsqu'Enay décrit, avec force précision, un crucifié grotesque, un « sergent » que l'on « frota » de « glu », puis que l'on enduisit de plume, « [...] les bras étendus liez à baton, avec une mitre et un écriteau portant « l'Antechrist » [...] »⁴⁰⁷. L'évocation de rituels, des miracles, sont des

⁴⁰² Chap. VI, p. 184.

⁴⁰³ Livre premier, Chap. III, p. 139.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.140-141.

⁴⁰⁵ Chap. IV, p.144.

⁴⁰⁶ Au chapitre V, les « noces de Baché » (éd. cit., p. 238) renvoient au *Quart livre*, et, au chapitre VII, « Maistre François autheur excellent » (éd. cit., p. 244) est clairement nommé.

⁴⁰⁷ Chap. V. p. 238.

motifs de sarcasme qui font écho à la *Confession catholique du Sieur de Sancy*, nous le verrons plus loin.

Enfin, il arrive que la farce tourne à la trivialité franchement rabelaisienne, comme dans le chapitre VII du livre Quatrième, où le pauvre Fœneste est raillé par Beaujeu qui le baptise « votre aesellence », « vostre naifveté pour je ne sçai quoi qui [lui] sort du nez », puis « vostre piété pour le parfum des pieds »⁴⁰⁸... Et Fœneste de conclure, allusion certaine à la périphrase qui a souvent désigné Aubigné, le « bouc du désert » : « Il y a des fats qui diroient que ce seroit sentir le vouc, mais c'est l'homme. »⁴⁰⁹. On est loin de *Sa vie à ses enfants* et de l'autobiographie complaisante qu'y manifeste l'auteur. La grossièreté, et l'égrillardise- quoique moins présente que dans le *Sancy*, s'invite régulièrement dans les récits, comme dans le chapitre intitulé *Autres amours* (II, 11) : le baron évoque un épisode et une aubade improvisée adressée à une maîtresse, aubade qui tourne clairement au vinaigre :

[...] entr'autres qu'elle estoit la source de ma vie, fontaine de toutes bertus, fontaine de grace, tout par fontaine :
come nous finissions ces deux vers

Sois de douceur la fontaine

Comme tu l'és de beauté.

me boila une terrasse peine de pissat abec quauque bilanie parmi, qui me tira du sang de la teste, mes compagnons se mirent à injures, l'un l'appella fontaine de merde, l'autre fontaine de pissat, et nous en allons.

Enay. Et voila la cadence de l'amour.⁴¹⁰

Plus loin, le baron partage une maîtresse avec d'autres personnages, familiers des bourdeaux :

[...] il monta lou premier en la chambvre haute, ye troubis que c'ettet ma fiancee, you m'en alli fort penaut, et depuis n'ai pensai en mariage, encor que Monsur Cayer m'eust promis de m'en amener une au montouer par enchantement.⁴¹¹

La remarque laconique d'Enay ajoute à la grivoiserie du propos, lequel Enay n'est pas en reste dans les récits triviaux, dès lors qu'il s'agit de procéder au traditionnel jeu de massacre inter-pamphlétaires avec les catholiques, comme dans ce passage qui s'attaque à Cayet, protestant apostat qui fut une cible privilégiée d'Aubigné, et du même coup aux Jésuites, qu'il accuse d'homosexualité et de pédophilie⁴¹²:

⁴⁰⁸ *Ibid.*, Livre IV, p. 319.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.* Livre II, chap. XI, p. 199.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 200.

⁴¹² Voir à ce sujet la note 209, p. 203 de l'édition citée.

Il ne fut au commencement accusé que de deux livres, l'un par lequel il soustenoit que la fornication et l'adultère n'estoient point le peché deffendu par le septième commandement, mais qu'il deffend seulement [...] le péché d'Onam, et là-dessus eut la sacrée société pour ennemie : l'autre livre estoit de restablir les bourdeaux [...]. »⁴¹³

III ~ Les métamorphoses d'un dialogue : du pamphlet huguenot au dialogue philosophico-théologique.

La célèbre auteure de *L'œuvre au noir* a porté un jugement sans concession sur cet ouvrage comme sur l'ensemble de l'œuvre d'Agrippa, à l'exception des *Tragiques* : « [...] en un paragraphe assez péremptoire, Yourcenar expédie la poésie amoureuse qui demeure conventionnelle, *Les Aventures du Baron de Faeneste* et le *Sancy* dont la satire s'est éventée avec le temps [...] »⁴¹⁴. Et il est vrai que les références aux contemporains de l'auteur sont légion, et que c'est là la faiblesse de l'écriture pamphlétaire, qui revêt un caractère parfois plus historique que littéraire, à ce titre. Ouvrage à clés, le *Faeneste* a payé ce funeste tribut à sa pauvre postérité.

La farce, nous avons été en mesure de le constater, est souvent liée au conflit religieux, et à la volonté de l'auteur de régler son compte au « cathoulique » baron. Cependant il arrive fréquemment que *Les Aventures du baron de Fæneste* quittent effectivement le récit et le théâtre pour un militantisme beaucoup plus explicite, celui du pamphlet, même si ce dernier en tant que genre n'apparaît réellement qu'au XVIII^e siècle⁴¹⁵. Plus intemporel est néanmoins le genre du dialogue philosophique, dont nous constaterons ensuite la forte présence. Cet ouvrage, par conséquent, témoigne pour certains critiques, par sa diversité générique interne, de l'immaturité du genre du récit à cette époque : « *Le Fæneste*, monstre et chimère, montre que les écritures narratives en sont encore à une phase d'expérimentation. » écrit Claudine Nédelec à ce sujet⁴¹⁶. On est aussi en droit de se féliciter de ce joyeux désordre générique, de ces changements d'enjeux on ne peut plus imprévisibles.

⁴¹³ Livre II, chap. XII, p. 203.

⁴¹⁴ Marguerite Yourcenar citée par Cécile Huchard. « Marguerite Yourcenar, lectrice des *Tragiques* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 27, 2015. *Échos et réécritures. La vie posthume des oeuvres d'Aubigné*. p. 128.

⁴¹⁵ Voir Yvonne Bellenger, « Le pamphlet avant le pamphlet : le mot et la chose », *CAIEF*, Paris, Les Belles-Lettres, 1984, n° 36, p. 87.

⁴¹⁶ Claudine Nédelec, « *Les Aventures du baron de Fæneste* : satura/satyre/ satire », art. cit., p. 169-193.

A ~ Le libelle ⁴¹⁷, le pamphlet.

En effet, l'écriture d'Aubigné est d'abord bien souvent inscrite dans une tradition liée à des temps tourmentés et polémiques, propices au libelle, au pamphlet. Il se trouve que cette œuvre fourmille de clefs, et, comme l'écrit Mérimée dans sa préface, l'auteur se réfère à une cohorte de personnalités plus ou moins connues de la postérité, qu'il égratigne, voire extermine au passage, ou dont il chante les louanges, bien souvent en lien avec le point de vue du huguenot, d'autres fois pour des raisons purement personnelles et donc très contextuelles. Mérimée précise qu'il s'agit d'«[...] allusions obscures à des hommes et à des événements connus autrefois d'une certaine coterie, mais qui n'ont laissé presque aucune trace dans l'histoire.»⁴¹⁸.

Outre donc les allusions à Henri III, à Henri IV, au maréchal d'Ancre, aux Guise ou encore aux Condé, à l'amiral de Coligny, ou à François de Malherbe, à Rabelais, à Cervantès, à More, une foule de personnalités plus obscures sont citées.

Ainsi, le très oublié Jean Lecocq, au chapitre III du livre I, protestant, conseiller au Parlement, dont il est fait l'éloge car c'est un homme « riche » mais « Le mal est que c'est sans parestre »⁴¹⁹ ; d'autres fois, c'est le parestre qui est visé, y compris chez les huguenots, ainsi ce Mathieu Merle, aujourd'hui oublié lui aussi, cité au livre premier, fils d'un procureur de Castres, avocat huguenot, à qui, précise Mérimée, « ses prétentions ridicules valurent quelque célébrité »⁴²⁰. D'autres fois, il se contente de nommer une personnalité de l'époque, comme Monsieur de Varenne, le cuisinier de la sœur d'Henri IV- et certes, la postérité a fait peu de cas de lui-. Ces allusions permettent à Aubigné de formuler des remarques facétieuses comme celle qui concerne Monsieur de Loux, autrement dit de Luz, sans l'accent gascon, qui était l'homme de main du maréchal d'Ancre, chevalier qui demandait souvent à Fœneste s'il ne voulait pas l'aider « à tuer quauqye duc »⁴²¹.

Le livre quatrième accumule les règlements de compte, notamment avec le réquisitoire récurrent du cardinal Du Perron, dont Yvonne Bellenger rappelle que les huguenots le « blasonnèrent plaisamment »⁴²², cardinal honni de l'auteur, à l'origine de l'apostasie d'Henri

⁴¹⁷ « Écrit, ordinairement de peu d'étendue, satirique, injurieux, diffamatoire. », Littré.

⁴¹⁸ Éd. cit., *Préface* de Mérimée, p. X.

⁴¹⁹ Livre I, chap. III, p. 139.

⁴²⁰ Éd. de Mérimée, Livre I, chap. III, note, p. 26.

⁴²¹ Livre I, chap. IV, p. 143. Il s'agit du duc de Guise, Charles premier, fils du Balafre, voir note 152.

⁴²² Art. cit., p. 91 : « Un peu plus tard, en août 1595 [L'Estoile] recopie les attaques dont est l'objet Du Perron, point encore cardinal mais désireux de le devenir en négociant l'absolution du roi auprès du pape, "lequel [Du

IV et Sancy, que l'on retrouvera d'ailleurs en bonne place dans l'oeuvre éponyme, ou encore avec le cardinal de Sourdis, archevêque de Bordeaux, dont les mœurs firent scandale. Dans le livre troisième chapitre III, est évoqué le curé de Boulié, messire Julien, catholique et libertin. Dans le livre second, une large part du chapitre XII est consacrée à l'abbé Cayet, transfuge, converti détesté d'Agrippa, qu'Enay accuse de toutes les débauches, déjà cité plus haut à propos des récits paillards. Il s'agit d'une victime récurrente de l'auteur.

*Cayer voulut loger les putains en franchises
Canoniser pour saints les verolez perclus.
Nostre Eglise l'a pris quand vous n'en vouliez plus.
Catholique, il poursuit encor son entreprise
[...]
Huguenots, confessez que l'Eglise romaine
Tient son giron paillard à tous venans ouvert.*⁴²³

La transformation, ici, des syphilitiques en icônes, est particulièrement spectaculaire, et rend compte du talent de l'auteur pour le sacrilège, talent qu'il exploite dans le cadre d'un libelle trivial et insultant. La cohabitation du trivial et du sacré aboutit ainsi à une sorte d'anti-hagiographie, et il s'agit d'une constante dans la littérature réformée qui jubilait d'allier la plaisanterie graveleuse à la dénonciation de l'Église de Rome. Nous y reviendrons à propos du *Sancy*. Le cardinal de Sourdis, détesté comme tant d'autres prélats par Aubigné, en raison de ses mœurs corrompues, est une autre cible de choix de l'ouvrage. Enfin, il arrive fréquemment que le récit s'arrête très longuement sur un personnage tout à fait secondaire, afin de lui régler son compte, comme, à titre d'exemple, Renardiere dans le livre IV, chapitre VII, et cela donne raison au jugement sans appel, rappelé plus haut, de Marguerite Yourcenar : *Les Aventures* sont une « satire[qui] s'est éventée avec le temps »⁴²⁴.

Perron] les Huguenos blasonnèrent plaisamment, publians, entre autres libelles, les vers qui s'ensuivent : Monstrez au doigt ce macquereau, / Qui vient de briguer un chapeau/ De la boutique Vaticane..." ».

⁴²³ Livre II, chap. XII, p. 204. Cf. *Sancy*, I, 1 : « celui mesmes qui osta les bourdeaux des femmes et des garçons faute d'avoir veu le livre de Monsieur Cayer, ». Cayet s'est défendu en affirmant que le manuscrit qu'on lui imputait n'était qu'une traduction de Nicolo Perrotto (*Discorso delle pubbliche dissolutioni*). Cf. également L'Estoile, *Journal pour le règne de Henri IV* (éd. cit., t. I, p. 468, en décembre 1595) : *Cayet se voulant faire prêtre, / A montré qu'il a un bon cerveau : / Car il veut avant que l'être, / Faire rétablir le bordeau.* »

⁴²⁴ Art. cit., p. 128.

B ~ Le dialogue théologique et philosophique : de la sobre campagne d'Enay à la comédie sociale qui caractérise la Cour de Fæneste. Une réflexion désabusée sur le règne des apparences.

Les livres premier et second sont les plus caractéristiques de cet autre genre que l'on identifie dans *Les Aventures du baron de Fæneste* : le dialogue philosophique. Il s'agit de l'échange entre les valeurs identifiées comme huguenotes, celles de l'érudition, de l'intégrité intellectuelle, de l'austérité, et celles identifiées comme catholiques, de la superficialité du savoir, de la mauvaise foi spirituelle et de la pauvreté exégétique.

Et la conversation va d'emblée aborder la question du langage, très inféodée à celle de l'image, qui oppose les deux personnages de façon presque viscérale. Ainsi Enay explique-t-il qu'il se « pourmène autour de ce clos » et Fæneste offusqué corrige, « Il y a un quart d'hure que je suis emvarracé le long de ces murailles, et bous ne le nommez pas un parc ! »⁴²⁵. Le détachement d'Enay vis-à-vis de tout matérialisme constitue un thème qui hante l'intégralité de l'ouvrage. Fæneste s'exclame, dans une réplique très théâtrale, en aparté, lors de leur rencontre : « J'ay failli à faire une grande cagade, car, le boyant sans fraise et sans pennache, je lui allois demander le chemin. »⁴²⁶

Il s'agit toujours de « parestre », et le verbe est plus que redondant, plus qu'omniprésent, envahissant. Il est évidemment lié à la Cour, et le cahier des charges du « parestre » est très lourd. Avec ironie, Enay s'étonne des contraintes d'une vie à la Cour dont on sait par ailleurs qu'il la connaît mieux que Fæneste, mais qu'il la fuit dans sa retraite bucolique. Rappelons que notre Enay, avatar de l'auteur, a surtout été mis au vert par Henri, qui s'est débarrassé de cet encombrant Ferme. À la Cour, règnent d'abord les « rafinez d'haunur »⁴²⁷, autrement dit, il est indispensable de manifester sa puissance par les procès, duels et querelles. Alors qu'Enay affirme : « Je n'ay ni querelle ni procez, et suis bien aimé de mes voisins et tenanciers [...] »⁴²⁸, Fæneste applique la maxime « Il n'y a pas ourdre de parestre en Cour que par ces vroulleries »⁴²⁹, et le chapitre II du livre premier est consacré aux « Moyens de paroistre. Deffense des bottes et des roses, pennaches et perruques »⁴³⁰ Et Enay de

⁴²⁵ Livre I. Chap. I. p. 126.

⁴²⁶ *Ibid.*

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 127.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁴³⁰ Livre I, Chap. I, p. 130.

s'exclamer : « [...] pourquoi vous vous donnez tant de peine ? » « Pour parestre »⁴³¹ rétorque le baron. La Cour en effet impose ses règles à travers quelques tyranneaux de la mode et des usages, « trois ou quatre Messurs qui ont l'autourité »⁴³². Le code vestimentaire est draconien, « un perpunt de quatre ou cinq taffetas...des souliers à cricq ou à pont levedis... »⁴³³. Le baron méprise ces « honestes gens d'entre les huguenots qui bont à pied et en cet équipage à Charanton »⁴³⁴, lieu du temple des réformés.

Cette tyrannie des apparences autorise par ailleurs plusieurs listes pleines de malice, qui constituent, on l'a déjà vu, un procédé fréquent dans cette œuvre. Au chapitre II du livre premier, les détails qui permettent de « faire parestre le cavalier » sont déclinés sur une vingtaine de lignes. « [...] Et puis les ladrines...et puis les grands capuchons...tout cela...Il y a, après, la diversité des rondes, à douvle rang de dantele, ou vien fraises à confusion [...] »⁴³⁵. Cette énumération génère une véritable jubilation naïvement extatique chez le baron, et génère assurément le rire du lecteur : « Et puch, il y a tant de velles feçons de pennaches ! »⁴³⁶. À l'opposé Enay, caustique, faussement intéressé, l'interroge avec perfidie : « Accordez-vous bien ces pennaches avec les perruques ? » On songe évidemment au fameux portrait à charge d'Henri III, dans *Les Tragiques*⁴³⁷ :

L'autre fut mieux instruit à juger des atours
Des putains de sa Cour, et plus propre aux amours,
Avoir ras le menton, garder la face pasle,
Le geste effeminé, l'oeil d'un Sardanapale ;
Si bien qu'un jour des Rois ce douteux animal,
Sans cervelle, sans front, parut tel en son bal :
De cordons emperlez sa chevelure pleine,
Sous un bonnet sans bord fait à l'italienne,
Faisoit deux arcs voûtés ; son menton pinceté,
Son visage de blanc et de rouge empasté,
Son chef tout empoudré, nous monstrerent ridee
En la place d'un Roy, une putain fardée.
Pensez quel beau spectacle, et comm' il fit bon voir
Ce prince avec un busc, un corps de satin noir
Coupé à l'espagnole, où des dechicquetures,
Sortoyent des passements et des blanches tireures ;
Et afin que l'habit s'entresuivist de rang,
Il monstroit des manchons gauffrez de satin blanc,

⁴³¹ Livre I, Chap. II, p. 131.

⁴³² *Ibid.*, p. 130.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.* p.132.

⁴³⁵ Livre I chap. II. p. 132.

⁴³⁶ *Ibid.* p. 133.

⁴³⁷ *Op. cit.*, p. 393-394.

D'autres manches encor qui s'estendoyent fendues,
Et puis jusques aux pieds d'autres manches perdues ;
Pour nouveau parement il porta tout ce jour
Cet habit monstrueux, pareil à son amour :
Si qu'au premier abord, chacun estoit en peine
S'il voyoit un Roy femme ou bien un homme Reyne.

(*Les Tragiques*, II, vv. 773-796)

Le poème du paon, à la fin du livre premier, illustre l'importance de ce thème dans l'ouvrage, et confirme l'idée que le souci excessif et *extravagant* de l'apparence relève, pour Aubigné, d'une monstruosité :

Quand le Paon met au vent son pennache pompeux
Il s'admire soi-même et se tient pour estrange :
Le Courtisan, ravi de sa vaine louange,
Voudroit comme le Paon estre parsemé d'yeux.⁴³⁸

Outre l'allitération qui confirme ici le caractère excessif de l'animal présomptueux, on peut repérer dans ces vers les nombreux pronoms réfléchis, et quant à l'image à la fois esthétique et signifiante d'une multitude d'yeux, elle constitue ici une belle allégorie du paraître mais encore par son caractère étrange, au sens albinéen d'« estrange », le paon incarne l'idée d'un homme tout à fait dénaturé. En Cour, l'obsession de l'apparence, le besoin délirant d'être vu, ou la peur de ne pas l'être, est dans cet extrait mis en scène grâce à cet animal inquiétant qui, à lui seul, incarne le lieu en question : une multitude de regards y sont braqués avec avidité les uns sur les autres.

Le caractère monstrueux du « parestre » se manifeste bien dans la personnalité grotesque du baron. Les codes de la Cour se retrouvent encore dans le comportement à adopter, qui suppose une véritable pantomime. Ainsi Fœneste, qui délivre une leçon de protocole et d'étiquette à Enay, toujours faussement néophyte, poursuit-il : « Il faut dire cela en demenant les vras, vranlant la teste, changeant de pied, peignant d'une men la moustache, et d'aucunes fois les chebus »⁴³⁹. On pense au fameux sonnet des *Regrets* de Du Bellay, « Marcher d'un grave pas, et d'un grave sourcil... »⁴⁴⁰.

Sur la moralité et la hauteur de vue de la Cour, Enay questionne, toujours faussement candide, son interlocuteur : « Mais encore, les vertus desquelles vous discourez sont-elles

⁴³⁸ Livre I, chap. XIII, p. 161.

⁴³⁹ Livre I, chap. II, p.134.

⁴⁴⁰ Du Bellay, *Les Regrets*, sonnet 86, édition de François Roudaut, Paris, Le livre de poche classique, 2002, p. 99.

morales ou intellectuelles ? »⁴⁴¹ Cependant la réponse est tout autre et radicale : « [...] il se faut bien garder de admirer la balur d'aucun [...] »⁴⁴². La valeur d'un homme, rappelons-le, pour le sobre Montaigne, se mesure sans les échasses... Les conversations relèvent de considérations sur l'avancement en Cour, sur la manière de se vêtir, la couleur des rubans, les moyens d'approcher les grands. Un nouvel inventaire permet de dresser la liste de toutes les couleurs à la mode, pour les bas de chausses, et on retrouve ici la farce et le grotesque avec la « couleur de Judas »⁴⁴³.

La méritocratie est invoquée, dans ce *mundus inversus*, ainsi dans la remarque d'Enay lorsqu'il évoque Jarnac et Luçon, et le sort réservé aux huguenots vainqueurs :

Fœneste. C'est que les galands et baillants hommes ne sont pas estimez.

Enay. C'est-à-dire qu'ils ne paroissent pas, et cependant tout le but est de parestre. [...] il n'est pas raisonnable que les honneurs les plus relevez soient les salaires des crimes les plus abjects [...] »⁴⁴⁴

La Cour, ses modes, le jeu des corruptions, des intérêts particuliers, en font un espace de branle continu, incertain, imprévisible et donc inquiétant, assorti d'une éthique dénuée de fondements légitimes :

Fœneste. Mais changeans perpeux, ye serai vien empesché à mon arribée à la Cour, car toutes chausés y changent à un biremen : Tel pense s'en appuyer d'un Grand qu'il se boit aussi tost renbercé.

Enay. Si la Cour ne changeoit point elle auroit changé, nous n'en avons jamais veu ni leu autre chose.⁴⁴⁵

Le *change* est donc bien au cœur des vicissitudes de la Cour.

Alors qu'Enay affirme, modeste, « J'ayme mieux avoir petit train, et près », Fœneste s'insurge : « Oy, mais où est la nouvlesse ? » Et Enay de répondre : « Je l'ai cerchee ailleurs après voir leu l'Utopie de Thomas Maurus [...] »⁴⁴⁶. Il associe ensuite la pratique de la chasse à courre, implicitement, aux guerres de religion, les « sagneurs » devenant « les bouchers de la ville ».

⁴⁴¹ Livre I, chap. II, p. 134.

⁴⁴² *Ibid.* p. 134.

⁴⁴³ *Ibid.*, p.135.

⁴⁴⁴ Livre I, chap. X.

⁴⁴⁵ Livre I, chap. XIII, p.160.

⁴⁴⁶ Livre I, chap.V, p.145.

Être et « parestre » sont l'antithèse qui constitue le fil rouge de cet ouvrage, qu'il n'est décidément pas possible de réduire à la dimension étriquée d'un règlement de compte entre contemporains. Les aphorismes sont légion, et, à certains égards, l'ouvrage est déjà celui d'un moraliste. On peut par exemple citer cette phrase d'Enay, digne d'un Montaigne : « L'estoffe est plus que la façon. »⁴⁴⁷

Il est également intéressant de dégager les diverses allégories de l'apparence, et de ses mensonges, et de s'arrêter par exemple sur cet échange très signifiant entre les deux protagonistes :

Enay. [...]et pourtant, vous qui ne voulez point user du quadran vous avez une monstre à la ceinture.
Fæneste. Pour n'en mentir poent, ce n'est qu'une vouëtte, qui me sert de drageoir, et cela parest autant que si toute la monstre y estet.
Enay. Je voi bien, pour vrai c'est une monstre.⁴⁴⁸

Montrer et cacher, voilà un autre binôme qui parcourt toute l'œuvre d'Aubigné, et ici sous la forme d'une chute, pratique fréquente dans l'économie de ce récit. Est suggérée ici, avec finesse, l'ironie d'Enay, et tout un arrière-plan métaphysique : tout est « pour parestre » dans le monde du baron. Et, de fait, cela s'apparente à une pathologie. Même symbole dans les fausses pièces frappées d'un seul côté, qui apparaissent dans le butin évoqué par Cherbonniere : « [...] une fausse barbe, deux pieces de dix sols qui n'estoient marquées que d'un costé [...] »⁴⁴⁹. De même, dans la remarque d'Enay à propos des fleurs qui ornent les vêtements des courtisans : « Et quels fruitcs de tant de fleurs ? »⁴⁵⁰ Et l'on peut revenir au poème très emblématique du paon, avec ce passage où il le compare au courtisan :

Tous deux sont mal fondez, aussi de tous les deux
Quand il faut s'esprouver la vaine gloire change.
Comme le Paon miré dans son pennache d'Ange
En desdaignant ses pieds devient moins glorieux,
Encore est nostre Paon au Courtisan semblable,
Que de la voix sans plus il se monstre effroiable :
[...]
Ils different d'un poinct, que l'un monstre ses plumes
Et que l'autre est paré du pennache d'autrui.⁴⁵¹

⁴⁴⁷ Livre I, chap.X p156.

⁴⁴⁸ Livre III, chap.VIII p.245.

⁴⁴⁹ Livre III, chap.IV. p.234.

⁴⁵⁰ Livre I, chap.II, p.133.

⁴⁵¹ Livre I, chap. XIII, p. 161-162.

Change, monstre et pennache, autant de mots clés chez Aubigné, qui disent toute une philosophie, l'éloge du naturel, de l'authenticité ; et la haine des métamorphoses illusoires et menteuses. De même l'ouvrage s'inscrit-il dans une géographie du prestre et oppose les « simples raisons de village »⁴⁵² d'Enay à la Cour. En effet, Enay affirme à propos de la mentalité des gens de Cour : « [...] vous autres qui estes bien fondez donnez vos pensees au paroistre, et nous à l'estre seulement. »⁴⁵³

Cependant les guerres de religion confèrent un tout autre sens à ces différends vestimentaires, et la tournure est plus théologique, souvent, que psychologique. L'arrière-plan du conflit religieux donne à cette réflexion une connotation plus sombre et plus grave. En effet, le livre second, à ce titre, accumule les dialogues entre les deux personnages, qui se querellent sur des questions qui ont généré les conflits et massacres de l'époque des Valois. Fœneste pratique une foi qui ne réfléchit pas, ne se réfléchit pas, et raffole du merveilleux. Au début du livre second, le baron affirme avoir lu « [...] une compareson de la messe et de la transsubstantiation abec les sourciers et enchanteurs [...] il dit aussi qu'à la Messe on emploie la substance du Signur pour nous rendre amoureux[...] ». À cet égard, il n'est pas surprenant que le terme « enchanteur » présent dans la citation ci-dessus se retrouve dans le titre du livre II, chapitre XVII : *Enchantements à la Cour sur les amours du baron*.

Par ailleurs, l'Église de Rome est comparée dans l'ouvrage, fréquemment, à une forme de magie noire, notamment en raison du mystère de la communion. Le livre IV réserve ainsi un sort particulier aux prédicateurs catholiques, mis en scène dans de longs épisodes à charge, qui parodient avec précision leurs sermons, et leurs effets de manche quand ils montent en chaire. Le père Ange fait les frais de cette *cabale de réformé* : le baron se félicite du caractère oratoire et dramatisé des sermons : « Il faut abouër que le estyle, et la feiçon de nos Prescheurs sont vien otre chouses, que celle de vos prouves ministres ausquels on ne permet ni allegories, ni paravolles, ni favles, ni gentilesses, ni livertez qui biennent quelquefois vien à proupos, quand ce ne seroit que pour resbeiller lou puble [...] »⁴⁵⁴. Le mot « fable », au milieu de cette énumération, est évidemment fâcheux pour la crédibilité du propos du prédicateur catholique...et le disciple de Calvin s'en donne ici à cœur joie. Le chapitre IX du livre IV met

⁴⁵² Livre I, chap.XI, p.156.

⁴⁵³ Livre I, chap.XIII, p.161.

⁴⁵⁴ Livre IV, chap.VIII, p.325.

en scène, dans une longue tirade de Beaujeu, le sermon très ostentatoire du Père Ange, et la caricature est d'autant plus redoutable que le discours direct restitué avec un grand réalisme la dimension oratoire et grotesque du prêche : « Nouvelles, nouvelles, nouvelles, là une grande pause, et quelles nouvelles », là encore une [...] ». Enay intime même à Beaujeu de ne pas déformer le prêche, se faisant ainsi le garant de l'authenticité de cette restitution à charge. « [...] poursuivez, Monsieur de Beaujeu, et y mettez du vostre le moins que vous pourrez. »⁴⁵⁵

Du point de vue du catholique, il suffit que « [sa] prière parest pour priere »⁴⁵⁶. À de nombreuses reprises, il évoque son chapelet, qui le fait « prestre catholique » et s'étonne de la foi des réformés, « car bos debotions » dit-il à Enay, « sont inbisivles, et voste Eglise inbisivle. » Enay s'insurge : « Que n'achevez-vous de nous reprocher, comme les sauvages, que nostre Dieu est invisible. » Et Fœneste, « Nous autres boulons tout bisivle. »⁴⁵⁷ À ce titre, la mode et la religion catholique sont de même facture pour l'auteur. Le chapelet est ravalé au rang d'une breloque, comme le cortège des saints et le rite de la communion.

Cette querelle est, au bout du compte, métaphysique, et il faut l'associer aux réflexions précédentes sur la Cour, où rien n'existe sinon le visible. On distingue ici deux idéologies aux antipodes l'une de l'autre, qui continuent d'agiter les esprits de nos contemporains. Il y a lors de ces échanges un ton bien différent de la farce, et l'on retrouve le grave poète des *Tragiques*, celui qui ouvre *Princes* avec l'allégorie en forme d'*ekphrasis* de la « [...] vérité qui ayant son throne sur les nues / N'a couvert que le ciel, et traîne par les rues [...] »⁴⁵⁸.

Car ce qui oppose les deux métaphysiques, pour le réformé, ce sont au fond le mensonge et la vérité. Ainsi le dialogue se résout-il parfois en des stichomythies acides : « *Fœneste*. Encore faut-il que cette vone intention parest. *Enay*. C'est ce que nous demandons au jour et au Flambeau de la Verité »⁴⁵⁹, « Et boilà pour mon prestre contre boste estre »⁴⁶⁰ conclut, laconique, Fœneste. Soucieux d'éviter ces sujets aisément glissants, comme celui de la transsubstantiation, ou des miracles, c'est alors, nous l'avons vu, qu'il est décidé de changer de conversation : « Ne faisons point nos risées criminelles. Cà, parlons de Paris. *Fœneste* Qui n'est en Paris n'est pas au monde »⁴⁶¹. Cela confirme l'existence d'une géographie du « prestre »,

⁴⁵⁵ *Ibid*, Livre IV, chap.IX, p.331.

⁴⁵⁶ *Ibid*, Livre II, chap.II, p.169.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p.170-172.

⁴⁵⁸ *Les Tragiques*, II, v. 25-26, éd. cit., p. 358.

⁴⁵⁹ *Op.cit.* p. 172.

⁴⁶⁰ *Ibid*. Livre II, chap. III, p.175.

⁴⁶¹ *Ibid*. Livre II, chap. X, p. 194.

et des équations dans *Les Aventures du baron Fæneste* : Enay le réformé tempéré, simple, dépouillé, érudit, l'honnête homme, est lié à la campagne, alors que Paris est associé aux catholiques, au royaume de l'image, de l'*hybris*, et de la fatuité ignare et bavarde.

Quand on évoque les miracles, les exorcismes et les reliques, Enay jubile et s'amuse du folklore qui leur est associé, ainsi au chapitre VI du livre second, il manie l'épigramme⁴⁶² :

Nostre curé la bailla belle
Aux huguenots de la Rochelle ;
Il mit un diable dans un corps
Et lui-mesme la mit dehors.

Cette épigramme très scandaleuse suggère plus loin que le curé lui-même a engrossé la « garce », et que le « miracle » n'est guère avéré, car « [...] pour chasser tels ennemis/ Il faut celui qui les a mis. », d'autant moins que les « Rochelois », huguenots, ne se laissent pas facilement abuser.

Enay affirme que ces miracles « sont des bourdes »⁴⁶³, s'amusant du jeu de mots, et il ironise : il a trouvé tous ces miracles « invisibles » et le protagoniste réformé ajoute, sarcastique, que « c'est le point où [il s'] accorde avec [Fæneste] pour demander le prestre »⁴⁶⁴.

La vérité est brandie par Enay comme un flambeau, ainsi affirme-t-il plus loin « pource que jamais le mensonge n'édifia la vérité »⁴⁶⁵, et, encore une fois, on pense aux *Tragiques* et à « cet espineux fardeau qu'on nomme verité »⁴⁶⁶. Seul résultat de ces querelles et controverses théologiques, y compris sur la très polémique question de la transsubstantiation, Fæneste concède, « Bous serez cause que j'y regarderai de plus près »⁴⁶⁷. Et Fæneste de couper court, à bout d'arguments, à la fin du chapitre IX du livre second : « Je suis d'accord de ne parler plus de religions, mais de la Cour et de l'Etat. »⁴⁶⁸ En effet, Enay, indéfectible, ne croit « ni Anges ni Demons »⁴⁶⁹. Impossible pour le baron d'espérer convertir Enay.

⁴⁶² Livre II, chap. VI, p. 184.

⁴⁶³ Chap. V, p. 183.

⁴⁶⁴ Chap. VI, p. 184.

⁴⁶⁵ *Ibid.* p. 187.

⁴⁶⁶ *Les Tragiques*, II, v. 156, p.364.

⁴⁶⁷ Livre II, chap. VI, p. 188.

⁴⁶⁸ Livre II, chap. X. p.194.

⁴⁶⁹ Livre II, chap., XII, p.202.

Les thèmes rebattus de l'être et du paraître ouvrent et closent fréquemment les chapitres, ainsi ferment-ils le livre second avec cette réplique d'Enay : il s'insurge de l'abus du « parestre » en la religion, « le plus pernicieux, pource que le terme d'hypocrite [...] est plus proprement voué au fait de la religion. »⁴⁷⁰ Parfois, Enay exprime sa lassitude et laisse de côté son ironie et ses sarcasmes pour exprimer une forme d'abdication face à un monde dont il ne veut plus et qu'il a souhaité fuir dans sa retraite bucolique. Ainsi, à la fin du livre second, alors que le Gascon vient de découvrir de la bouche de son serviteur que son hôte est célèbre, Enay, qui, évidemment, évoque ici Aubigné, prononce ces phrases laconiques : « Je n'ai point de secrétaire, celui qui écrit sous moi en pourroit trop dire [...] »⁴⁷¹. Ceci au cas où le lecteur aurait oublié que « [...] ce siècle n'est rien qu'une histoire tragique »⁴⁷².

Le livre quatrième se conclut avec une série de Triomphes qui ratifient la victoire de la cohorte de tous les Fœneste : triomphe de l'Impiété, de l'Ignorance, de la Poltronnerie, de la Gueuserie... et voilà que se retrouvent alors, acclamés, comme lors de la fête des fous, tous ceux qu'Enay a accablés dans *Les Aventures du baron...* Ces allégories révèlent par conséquent le message au fond profondément pessimiste de cette œuvre, qui relève en somme de la *comédie sérieuse*, et fait défiler dans son *excipit* tous les vices, en cortège, ornés et fêtés. Beaujeu, personnage amer et sombre de cet ouvrage décidément indéfinissable, termine le chapitre XX du livre quatrième avec *le Triomphe de la gueuserie* et ces phrases terribles, qui annoncent l'amertume d'un Alceste dans *Le Misanthrope* de Molière :

Pour retourner à conclurre, [...] le triomphe de la Gueuserie [...] promet aux traistres, aux bestes, aux poltrons et aux belistres les gouvernements, les Estats, les honneurs et les biens, tant que les gens de bien, les doctes, les braves et les grands auront agreable de perir par honnesteté.⁴⁷³

Enay interpelle alors une ultime fois le baron, espérant un changement à l'issue des quatre livres : « Or ça, monsieur le Baron, vous voyez la diversité de ces tableaux : de quelle bande aimeriez-vous estre ? » et l'inénarrable Fœsneste de s'exclamer : « Cap sant Arnaud ! j'aimerois mieux parestre dans le triomphe et dans la felicitai. » Enfin, Enay ne décolère pas : « Et moi y estre veritablement. »⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Livre II, chap. XIX. p. 223.

⁴⁷¹ Livre II, chap. XIX, p. 224.

⁴⁷² *Les Tragiques*, II, v. 206, éd. cit., p. 18.

⁴⁷³ Livre IV, chap. XX, p. 397-398.

⁴⁷⁴ *Ibid.* p. 398.

Aubigné achève son ouvrage en évoquant un cinquième livre éventuel. « *Adieu jusques à une matière qui pourra servir de cinquième Livre à Fœneste*⁴⁷⁵. » Celui-ci pourrait continuer de s'écrire aujourd'hui.

Paraître, être, adhérer aux codes de la ville et arborer la fraise contemporaine, ou se retirer au fond d'une retraite, à l'écart du monde des apparences, des paons et autres Fœneste... Voilà un dilemme évidemment intemporel. « Fuir dans un désert l'approche des humains⁴⁷⁶ », comme l'Alceste de Molière, ou, comme Du Bellay retrouver un village au cœur de la vallée de la Loire, loin des fastes de Rome, pour ne jamais « [...] Balancer tous ses mots, répondre de la tête, / Avec un messer non ou bien un Messer si [...] »⁴⁷⁷.

Fœneste et Enay ne cessent de nous parler à l'oreille, et au-delà des querelles religieuses, et des fanatismes qui résonnent toujours – et avec force- dans le monde d'aujourd'hui, cet ouvrage improbable nous sollicite sur des valeurs qui continuent de nous tourmenter.

Faut-il être ou paraître ? Fœneste est-il si grotesque et Enay si exemplaire ? L'honnête homme d'aujourd'hui, et de toujours, compose sans doute comme il peut pour trouver son chemin, à la fois Enay et Fœneste.

⁴⁷⁵*Ibid.*

⁴⁷⁶Molière, *Le Misanthrope*, I, 1, v. 144.

⁴⁷⁷Du Bellay, *Les Regrets*, *op. cit.*, p. 99.

TROISIÈME PARTIE : AUBIGNÉ

CONTROVERSISTE

LA CONFESSION CATHOLIQUE DU SIEUR DE SANCY



[...] c'est un « écrivain réfractaire, placé à contre-courant de son siècle, hanté par la chimère d'une honnêteté sans compromis et d'une loyauté sans faille, ayant partie liée avec une cause persécutée ou perdue.⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ « *Ego sum papa* » de Matthäus Merian, gravure sur bois, 1520 (Alexandre VI représenté en diable)

⁴⁷⁹ Cécile Huchard, « Marguerite Yourcenar, lectrice des *Tragiques* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 27, 2015. *Échos et réécritures. La vie posthume des œuvres d'Aubigné*, p. 127.

I ~LA MÉTAMORPHOSE COMME UNE ÉTHIQUE CONTEMPORAINE, QUAND CHANGER, C'EST SE CONDAMNER À L'OPPROBRE.

LA CONFESSION CATHOLIQUE DU SIEUR DE SANCY ET DECLARATION DES CAUSES, TANT D'ESTAT QUE DE RELIGION, QUI L'ONT MEU À SE REMETTRE AU GIRON DE L'ÉGLISE ROMAINE.

La Confession catholique du Sieur de Sancy est constituée, à de nombreux égards, d'une série de variations sur le thème de la métamorphose. L'auteur va décliner celle-ci selon un dictionnaire qui lui est propre, et il restitue simultanément tout l'univers et toute la complexité de son temps.

Il semble, en effet, que cette thématique chez Aubigné, que nous avons pu au début de notre travail envisager selon les codes plus attendus de l'écriture baroque et de la mythologie, nous entraîne finalement très loin de ces codes, et nous invite à explorer tout un siècle, à travers une éthique de la Réforme, marquée par une véritable détestation de la métamorphose, intimement liée à la haine de la conversion, et ici, des convertisseurs, en la personne du cardinal Davy Du Perron.

Certes, notre étude du *Printemps*, et en particulier de *L'Hécatombe à Diane*, a mis au jour une écriture qui fait la plupart du temps l'éloge de la constance, ainsi que du naturel, contre les travers de la capricieuse et très cruelle Diane, et les feintises et artifices qui empêchent deux âmes de s'atteindre, comme un obstacle irrémédiable à la transparence. Cependant, plus encore, le couple oxymorique que forment Enay et Fœneste a mis en évidence l'éthique d'Aubigné, refuse à la fois les artifices de Cour et l'Église de Rome. Le modèle rejeté du courtisan, incarné par le paon et son panache de plumes, s'oppose à l'éloge du naturel, d'un Enay fidèle à ses principes, retiré dans un espace bucolique, à l'écart du monde, afin que celui-ci n'altère pas, ne corrompe pas sa nature.⁴⁸⁰

⁴⁸⁰ « [...] de son oeuvre poétique majeure, *les Tragiques*, à la Confession du Sieur de Sancy, Agrippa d'Aubigné change de registre mais vise les mêmes cibles, l'Église catholique et le pouvoir politique inféodé au pape ; il s'agit toujours pour lui de représenter un monde profondément perverti parce que tout y est inversé ; chaque chose est convertie en son contraire : le faux a pris la place du vrai, le mal celle du bien, sous l'impulsion du pouvoir catholique, « marchepied fangeux » de la « bête de Rome ». De ce fait, il n'est pas surprenant que, d'une oeuvre à l'autre, les mêmes expressions, les mêmes images, fassent l'objet de réécritures, si bien qu'au-delà des particularités génériques, un dialogue semble s'établir entre les différents écrits. Les images les plus fortes tirent leur légitimité de la seule autorité valide aux yeux du poète ardent défenseur de la Réforme, à savoir les Saintes Ecritures dont les prophéties sont devenues pour lui des réalités. » Éliane Kotler. « Des Tragiques à la Confession du Sieur de Sancy d'Agrippa d'Aubigné : intertexte biblique et dialogisation interne. » X, L'Harmattan, 2016, 2016, collection Questions contemporaines.

On retrouvera également dans cette singulière « confession » ce qui oppose, selon Michel Perronnet⁴⁸¹, les deux *fois* selon Agrippa, la « religiosité du dedans » et « la religiosité du dehors », et l'auteur va s'attacher à anéantir la seconde, en adoptant pour narrateur un anti-Agrippa, en la personne de Sancy. Ce type de stratégie est d'usage dans la littérature pamphlétaire des guerres de religion. La prudence politique autorise la dissimulation, ainsi dans les années 1580, Philippe Duplessis-Mornay, conseiller protestant du futur Henri IV, se fait passer pour un catholique modéré afin de mieux persuader ce public.⁴⁸² Les exemples de ce type sont nombreux, comme le narrateur de *La Cabale des Reformez*, crypto-catholique, que nous évoquerons plus loin.

Cependant, avec *la Confession catholique du Sieur de Sancy*, nous voici face au portrait-charge d'un monde corrompu, marqué à plus d'un titre par une monstrueuse métamorphose et notamment, évidemment, par la conversion effectuée sous la contrainte et les pressions d'une époque. Cette problématique, véritablement au cœur de l'ouvrage, va se révéler extrêmement puissante et il s'avère, nous le montrerons, qu'elle reflète toute une époque, celle des *troubles*, des guerres civiles. Autrement dit, l'objectif, dans *La Confession catholique du Sieur de Sancy*, est de régler son compte, en somme, à la métamorphose, qui dénature le monde, et produit un « *mundus inversus* » infernal, que l'auteur va peindre avec une violence qui reflète les haines de son temps.

Nous souhaitons montrer qu'il s'agit ici plus que d'une posture, plus que d'une coquetterie littéraire : il est question, pour l'auteur, d'exprimer dans cette confession, en creux, un sentiment paradoxalement réel, et profond : une haine dérégulée et souvent délirante, à la mesure de l'époque, de ceux qui changent, avec, associée à cette double thématique, l'opposition déjà développée dans le *Fæneste*, entre l'être et le paraître. Le monde n'est pas ce qu'il paraît être, et les hérétiques ne sont pas ceux que l'on croit. C'est l'enfer sur terre, et les damnés de la conversion sont cul par-dessus tête, au sens d'ailleurs le plus trivial qui soit.

⁴⁸¹ Michel Perronnet, « Confession Catholique du Sieur de Sancy et déclaration des causes tant d'état que de religion qui l'ont mu à se remettre au giron de l'Eglise romaine », *RHR*, n°10, 1979, p. 30.

⁴⁸² « Les guerres de l'imprimé en Europe au XVI^e siècle. », Tatiana Debbagi Baranova. « De l'humanisme aux Lumières. » Sorbonne université. Encyclopédie d'histoire numérique de l'Europe [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 22/06/20.

A ~ Le contexte historique et historico-générique.

Cet ouvrage aurait été écrit à partir de 1597, et le travail d'écriture se serait arrêté en 1617, début de celui des *Avantures du baron de Fæneste*. Or deux événements doivent être rappelés afin d'éclairer cette œuvre. D'abord, le Concile de Trente, qui a duré de 1545 à 1563, l'un des conciles les plus importants de l'histoire du catholicisme. En réponse aux théories protestantes, il réaffirme divers principes qu'Agrippa d'Aubigné va s'employer à ridiculiser avec méthode et minutie : le péché originel, l'autorité de la Bible, les sept sacrements, le culte des saints, celui des reliques et le dogme, honni par Agrippa, de la transsubstantiation. On le constate, tous ces thèmes sont déclinés dans *Les Avantures du baron de Faeneste*, mais ils prennent dans cette confession dense, virulente, volontiers ordurière, une ampleur singulière. Cette *Confession* très irrévérencieuse va donc se transformer en un authentique anti-manuel de l'Église catholique, qui va présenter le pape comme un Antéchrist. De fait, cette littérature ordurière, qui vise avec une violence sans retenue le chef de l'Église de Rome, est courante pendant ce que l'on a parfois appelé *la guerre des imprimés*⁴⁸³. Il se trouve que toute l'œuvre d'Agrippa traite de ces thèmes très polémiques, puisque directement liés à la Réforme, empruntant des genres très divers, à l'instar d'innombrables variations de la même partition : pamphlet avec *La confession catholique du Sieur de Sancy*, récit comique, très composite, nous l'avons vu, avec *Les Avantures du baron de Fæneste* ; mais encore poésie lyrique, car *Le Printemps*, nous avons été en mesure de l'observer, constitue un autre angle d'approche de la haine de l'apostasie.

Par ailleurs, au cœur de cet ouvrage, il y a la personnalité, bien réelle, de Sancy, le faux narrateur, qu'Agrippa fait parler à la première personne. Il s'est converti en 1597 et l'historien Michel Perronnet⁴⁸⁴ s'étonne de ce choix, car Sancy n'était pas le plus fameux converti du cardinal du Perron, devenu évêque d'Evreux en 1592. Ce dernier a joué un rôle important dans la conversion d'Henri IV, mais aussi de Palma-Cayet, ministre, fréquemment cité dans les ouvrages satiriques de l'auteur. Agrippa le met en scène comme un transfuge infâme, qui se serait saisi du prétexte de la réunion pacifique des deux religions afin d'anéantir les huguenots, abdiquant sa foi protestante afin d'assurer sa survie. Aussi Michel Perronnet, dans son article, écrit-il que l'ouvrage « peut être lu comme un document historique », un « témoignage », et

⁴⁸³ Voir art.cit., M.C. Pioffet.

⁴⁸⁴ Art.cit.

permet de découvrir simultanément « l'image du catholique, l'image du protestant, à la fin du XVI^e siècle »⁴⁸⁵. L'historien⁴⁸⁶ a montré néanmoins dans son article combien la réalité de Sancy était plus complexe et plus nuancée que le portrait assassin qu'en réalise l'auteur. Mais il incarne plus que jamais, en tant que personnalité/personnage éponyme de ce texte, une fois encore indéfinissable, une sorte d'allégorie de la métamorphose, et en tant que telle, il est présenté comme une figure odieuse, frappé d'infamie. Pour Aubigné, Sancy est le préposé aux finances qui a acheté à prix d'or de nombreuses consciences, celles de nombreux chefs notamment, afin d'imposer dans l'Édit de Nantes des clauses que l'auteur juge insuffisantes pour satisfaire les protestants.

Aubigné aime les allégories, on le voit dans de nombreux passages des *Tragiques*, ou à la fin du *Faeneste* avec le défilé des chars d'infamie. Sancy va être l'un des boucs émissaires qui va supporter tout le fardeau du réquisitoire des réformés contre l'église catholique. La *Confession* va apparaître d'entrée comme ordurière et sacrilège à la lecture du sous-titre : « ma déclaration publique, laquelle je suis prest de signer de mon sang, à mes premières hémorroïdes. »⁴⁸⁷. Les mensonges partisans se multiplient, ainsi Morlas, contrairement à ce qu'Agrippa écrit, ne s'est-il pas converti une heure avant sa mort mais dix ans plus tôt. Cet ouvrage, c'est très explicite, n'est en rien ce qu'il prétend être, une confession ; il n'en a ni la nature, ni l'authenticité, ni la solennité.

B ~ Définitions.

Le terme de pamphlet est issu d'une double filiation : pour Littré il s'agit à l'origine du mot anglais *pamphlet*, que l'on trouve dans Shakespeare, *paunflet* et *pamflet* de *palme-feuillet*, feuillet qui se tient à la main, cette étymologie est donnée comme probable. Gaston Paris, en 1874, en oppose une autre : il signale que, dans la seconde moitié du XIII^e siècle, Pamflette est cité par Dirk van Asenede dans sa traduction néerlandaise de *Flore et Blanchefor* (v. 333) ; or Pamflette est le nom vulgaire de *Pamphilus*, espèce de comédie en vers latins du XII^e siècle ;

⁴⁸⁵ Art. cit., p. 24.

⁴⁸⁶ Art. cit., p. 24.

⁴⁸⁷ *Confession catholique du Sieur de Sancy*, in Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, éd. Henri Weber, Jacques Bailbé, Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969, p. 577. Toutes les références renvoient à cette édition.

il explique : « Je suis porté à croire que de cette forme diminutive dérive le mot anglais pamphlet, dont l'origine a tant exercé les érudits. »⁴⁸⁸ De son point de vue, le nom de la comédie latine, très connue alors à cause d'un rôle de vieille entremetteuse, serait devenu le nom commun des feuilles volantes satiriques. L'écriture d'Aubigné est bien marquée par cette double étymologie : en effet l'œuvre présente le caractère décousu d'un billet d'humeur qui règle de multiples comptes en variant les formes, sans beaucoup de cohérence parfois, avec par exemple le dialogue de Mathurine et du Perron qui constitue une sorte d'ouvrage dans l'ouvrage. Il en a également le caractère clandestin à travers le caractère crypté du narrateur et des circonstances de l'écriture. Mais il relève de cette étymologie d'abord par la farce et la dimension grivoise, l'église romaine étant, pour d'Aubigné, à la fois une grande entremetteuse et une prostituée arachnéenne, monstrueuse... enfin, nous le verrons, elle est une mine d'or pour ses anecdotes grotesques.

C ~ La politisation du débat et ses enjeux.

Marc Angenot⁴⁸⁹ précise que l'engagement des laïcs dans le débat religieux a politisé le conflit. Les imprimés se multiplient en effet sous diverses formes- ce qu'illustre bien toute l'œuvre d'Agrippa D'Aubigné-. À travers tous ces écrits les auteurs, même s'ils visent à persuader leurs lecteurs, ne cherchent pas une adhésion massive. En effet ils s'adressent à un public choisi, qui sera à même d'entraîner de nombreux membres de la collectivité.

L'auteur de l'ouvrage que nous avons exploité repère toujours les mêmes étapes : tout d'abord le pamphlet circonscrit, à travers une série de symptômes et de paradoxes, un scandale présenté comme majeur. Dans un deuxième temps il affirme des valeurs perverties et établit une relation entre ces valeurs et l'énonciateur : en effet le pamphlétaire se situe à l'extérieur. Puis il met en oeuvre une démonstration des causes et de la nature du scandale et relie de façon cohérente des symptômes dispersés. Il réfute ensuite les divers systèmes de justification liés au scandale. Il introduit enfin le pathos, le langage affectif et prophétique, tout en invitant clairement au changement, avec un discours qui se fait incitatif et non plus seulement argumentatif, par la

⁴⁸⁸ Cité par Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874, tome III, article « pamphlet », p. 916

⁴⁸⁹ Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

<https://id.erudit.org/iderudit/500711ar>

stratégie d'une « *captatio malevolentiae* », se fondant sur une connaissance empirique du scandale.

Discours opposé à celui de l'autorité, le pamphlet est de nature spectaculaire. Angenot utilise une expression qui convient parfaitement à notre auteur : le pamphlétaire « fait une scène », « au sens hystérique de ce mot ». Le pamphlet, écrit-il, « apparaît comme une stimulation d'une attitude d'esprit radicale, un travestissement du travail d'analyse en confusion et en ressentiment. »

Ainsi ces enjeux éclairent-ils notre *Confession catholique du Sieur de Sancy*. Le scandale est précisément celui de la métamorphose, de la transformation, de l'ordre de la dégénérescence au sens littéral, des protestants en catholiques, scandale qui est à l'origine d'un bouleversement du monde et même, on le voit notamment dans *Les Tragiques*, d'un dérèglement cosmique, à l'instar des souffrances du poète amoureux de l'*Hécatombe à Diane*. Les valeurs perverties sont essentielles : la justice, la vraie foi, le respect d'une éthique dans une société civilisée, le sens de l'honneur, la décence, la vertu enfin. Sancy n'est pas l'énonciateur, il est la marionnette agitée par Agrippa d'Aubigné, véritable auteur, d'autant plus extérieur qu'il vit retiré du monde et que l'auteur réel écrit très à distance des événements évoqués, révolus. En outre il se situe d'autant plus à l'extérieur de son récit qu'il prétend ne pas en être l'énonciateur. Quant à la démonstration, elle emprunte des voies très diverses, cependant elle s'appuie sur des arguments théologiques forts autour des thèmes qu'a soulevés le Concile de Trente. L'auteur disqualifie systématiquement et de manière calomnieuse tous ses adversaires et élabore effectivement un authentique système en rassemblant tous les symptômes d'un monde malade, infernal. Il s'appuie enfin sur des personnes réelles, des événements historiques, et déplore avec force, sur un mode grotesque, mais aussi pathétique et tragique, l'état du monde régi par le scandale des persécutions.

L'hystérie du narrateur, et le caractère spectaculaire de cet ouvrage, sont effectivement au service d'un véritable délire. Confusion, ressentiment, radicalité se substituent largement au travail d'analyse, qui n'existe pas dans cet ouvrage fanatique. Et cette fois encore, l'hybridité générique est de mise, consubstantielle au genre du pamphlet. Ainsi écrit Marie-Madeleine Fragonard : « Le pamphlet prend tous les genres littéraires connus, même s'il en privilégie certains. Il n'est donc pas « un genre littéraire propre. [...] Il y a donc une « fonction

pamphlétaire, un mode d'expression qui modifie éventuellement les codes habituels des genres littéraires ». ⁴⁹⁰

D ~Les masques auctoriaux et éditoriaux des pamphlets.

Marie-Christine Pioffet⁴⁹¹ le précise dans son article : le discours polémique visant la destruction d'un adversaire politique ou religieux va souvent de pair avec l'anonymat. Elle rappelle ainsi que l'apostat Guillaume Reboul (1564-1611), huguenot converti au catholicisme par Pierre Coton, fut vivement attaqué pour ses *Salmonées*⁴⁹².

Pourtant, malgré les risques encourus, les auteurs font mine de vouloir révéler leur identité. Ainsi le rédacteur de *L'Anticoton* déclencha-t-il une vive polémique entre huguenots et jésuites en imputant la responsabilité de la mort d'Henri IV à ces derniers et il adopte une énonciation singulière :

Le Lecteur ne s'estonnera point si l'Auteur ne se nomme pas. Cela doit estre imputé au Temps, auquel il est mal-aisé de dire la Vérité, sans se faire des Ennemis. Toutesfois, s'il se trouve Personne, qui puisse respondre de Pointc en Pointc à ce Livre, (ce que j'estime impossible, tant la Vérité y est évidente,) l'Auteur promet d'escrire derechef sur le mesme Sujet, et dire son Nom. Car il a, & assez de Courage, et assez de Crédit, pour se maintenir contre la Malveuillance des Ennemis & Perturbateurs du Repos public.⁴⁹³

D'autres, comme François Bonald⁴⁹⁴, signent simplement « Un des Peres de la Compagnie de Jesus », de même, Marie-Christine Pioffet évoque-t-elle l'auteur anonyme du *Voyage de Maistre Guillaume* qui accuse et blâme le rédacteur de *l'Anticoton* masqué derrière le signe P.D.C., décrypté en « Pere de Calomnie », « Pipeur des Catholiques », ou « Passevolant de Charenton », « Plein de Cruauté », « Peu de Cervelle, et Point de Conscience », puis identifié comme Pierre Du Coignet.

⁴⁹⁰ Marie-Madeleine Fragonard, « Réécriture de genres et changement de fonctions : l'utilisation de formes de la littérature religieuse dans les pamphlets politiques (1560-1620) », *Traditions polémiques, Cahiers V.-L. Saulnier*, 2, Paris, ENS, 1981, p. 111-126.

⁴⁹¹ Marie-Christine Pioffet, « Masques auctoriaux et éditoriaux dans quelques pamphlets anti-huguenots », *Littératures classiques*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 135-152.

⁴⁹² *Les pasteurs du consistoire de Nîmes avec G. Reboul, Les Salmonées du sieur de Reboul. Le premier contre les ministres de Nîmes. Le second contre les ministres du Languedoc*, Lyon, J. Roussin, 1596-1597.

⁴⁹³ *Advertissement au lecteur*, p. 6.

⁴⁹⁴ Auteur présumé de *la Response apologetique à l'Anticoton et a ceux de sa suite, présentée à la Royne, mere du Roy, Regente en France, ou il est monstré, que les authours anonymes de ces Libelles difamatoires sont attaints des crimes d'Herésie, leze Majesté, Perfidie, Sacrilege, & très-énorme Imposture*, Au Pont, Michel Gaillard, 1610.

Publiée trois ans après la proclamation de l'Édit de Nantes, *La Cabale des Reformez, tiree nouvellement du puits de Democrite* porte pour toute signature les initiales I.D.C. Le narrateur de *La Cabale des Reformez*, de religion catholique, se déguise en ministre de la parole de Dieu afin de pénétrer dans le cœur de la société protestante à Nîmes. L'éditeur lui-même se dissimule derrière un prêtre-nom.

On voit par conséquent que le pamphlet était associé à des jeux de masques, des usurpations, qui réclamaient à l'époque pour les lecteurs des travaux de déchiffrement, et que les éditeurs eux-mêmes usaient de cet anonymat avec des noms erronés de maison d'édition imaginaires. Ainsi se doutait-on que l'éditeur prétendument sis à Avignon et de confession protestante, était forcément en réalité catholique, et que le texte était à charge contre les protestants. Inversement, l'éditeur nîmois, affiché comme catholique, constituait un subterfuge.

Il nous semblait important de situer ainsi les métamorphoses de notre auteur dans une époque qui pour des raisons contextuelles majeures les favorisait, générant des travestissements de toute sorte.

II ~ Les travestissements génériques de la *Confession catholique du Sieur de Sancy* et ceux de ses narrateurs.

A ~ Une confession ?

La stratégie qu'a choisie Aubigné dans sa pseudo-*Confession* est donc le fait de son temps. L'ouvrage change de genre au cours des pages, et revêt des déguisements successifs. Il est constitué de deux livres, et nous nous proposons ici de décliner sa structure, car cela nous permettra de mettre en évidence son caractère complexe.

L'évêque d'Evreux est nommé, dès le début, comme le grand convertisseur auquel cette *Confession* serait dédiée. Pourtant, les huit premiers chapitres du livre premier ne relèvent en rien d'une confession, et constituent un examen de tous les points qui opposent les deux religions. Prétendant les justifier, le texte est une longue antiphrase qui, en réalité, développe une argumentation irrecevable et permet à l'auteur de produire un éloge paradoxal, à la manière d'un Rabelais.

Le chapitre neufviesme évoque les conversions et les techniques employées par les convertisseurs pour « pescher les hommes » (I, 9, p. 618). Ensuite, le thème de la

transsubstantiation, au chapitre dixième, fait son apparition, thème central de cet ouvrage, et, nous le verrons, thème symbolique de la haine du travestissement, puisqu'Agrippa considère le mystère de l'incarnation comme une hérésie, et l'exècre. En effet, il s'agit pour lui et ceux de son parti d'un honteux travestissement de la spiritualité, assorti parfois du pire des compromis, la mauvaise foi.

Le livre second s'ouvre sur un chapitre très déconcertant, et qui fait de cette partie de l'ouvrage une sorte de sous-texte, à travers un dialogue la plupart du temps ordurier, scatologique, entre Mathurine, personnage féminin qui a existé, et qui était une sorte de bouffon androgyne, au service d'Henri, et le neveu de cardinal du Perron, le fameux convertisseur. On s'interroge : où est la confession ? En effet, le chapitre second du livre second évoque avec ironie la réunion des deux religions.

C'est au chapitre troisième que l'on voit revenir le genre de la confession : « Des causes qui me pousserent à ma seconde reformation, qui fut la troisieme conversion » (II, 3, p. 636) en est l'intitulé. Le chapitre suivant constitue une autobiographie de Sancy, qui va apparaître comme un être intéressé et machiavélique, transfuge du parti huguenot. La « confession » se poursuit donc, et au chapitre cinquième, il met en valeur sa constance, évidemment ironique. On quitte alors la confession, qui n'aura duré en somme que trois chapitres en tout. Le chapitre sixième évoque les livres utilisés par les convertisseurs, puis le chapitre septième brosse de véritables tableaux satiriques des courtisans. Dans le chapitre huitième, on retrouve le genre de l'éloge paradoxal des divers points que l'Église réformée remet en cause dans la foi catholique, avec le thème des martyrs.

Au chapitre neufviesme on peut considérer que, de nouveau, Sancy se livre à la confession, exprimant des regrets et des inquiétudes quant au sort des convertis, dont il constate qu'il est souvent fâcheux, et que les récompenses qu'ils espèrent sont cruellement déçues. Il s'en ouvre effectivement à l'Évêque d'Evreux, son convertisseur. Moins qu'une confession cependant, ce chapitre exprime les inquiétudes très pragmatiques et fort peu spirituelles de celui qui craint un retour en grâce des réformés, et désire l'anticiper, comme d'autres l'ont déjà fait avant lui. D'ailleurs, de manière relativement ironique, D'Aubigné inverse les rôles, et c'est le convertisseur qui se confie à Sancy, tant sa conscience est lourde : « [...] Je vous ai dit ces choses comme en confession [...] » (II, 9, p. 665).

Ainsi, en tout, seuls quatre chapitres sur dix-neuf relèvent réellement d'une forme évidemment pervertie et fictive de confession. Plusieurs genres se côtoient, de manière aléatoire, dans cet ouvrage.

B ~ Les narrateurs. Le cœur et les lèvres...

a ~ Le cœur

Le premier à prendre la parole est Agrippa, dans la Dédicace, qui, fanfaronnant, se targue de ne pas souhaiter de protecteur pour son ouvrage. Le ton est railleur et sarcastique, et les clefs s'accumulent. Est évoqué Sancy, dont l'auteur remet en cause la bonne foi dans la volonté de réunir les deux religions avec le souci d'instaurer une cohabitation paisible. L'ironie est palpable avec la mention de ceux qui ont « ramené à la grande et spatieuse voye tant de gens de bonne maison » (p. 576) Sponde est accablé d'emblée, et déjà la trivialité, qui va fréquemment s'inviter dans cette œuvre, est notée à travers la précision, à son propos, « encore qu'il n'eust rien de public que sa femme. » (p. 576).

Agrippa apparaît en personne au chapitre septième du livre II, à travers une anecdote, parmi d'autres, qui lui permet d'élaborer cette fois encore la légende de sa propre existence : « [...] le Roy de Navarre, ayant envoyé Aubigné vers le Roi Henry troisiésme [...] le Roy tout en furie dit à Aubigné : *Que vostre Maistre, puis que vous l'appellez ainsi, regarde ce qu'il fera [...]* », et, à propos de l'attentat perpétré par Chastel le 27 décembre 1594 : « Aubigné fut si desvergongné, que le Roy lui faisant une honneste reception à Senlis, et lui ayant demandé familièrement ce qu'il disoit de ce coup de cousteau que Jean Chastel lui avoit donné dans la levre, ce rustre respondit, *Je dis, Sire, que le Dieu que vous n'avez renoncé que des levres, ne vous a percé que les levres, mais sitost que le cœur renoncera, il vous transpercera le cœur.* » (II, 7, p. 651). Comme l'a montré Frank Lestringant⁴⁹⁵, le propos a pour fonction de montrer qu'Aubigné fait semblant de croire qu'Henri IV n'a abjuré que du bout des lèvres, et qu'il est resté fidèle, au fond de lui, au protestantisme. On peut retenir ce cœur et ces lèvres, pour les

⁴⁹⁵ Sur ce point, voir Frank Lestringant, « La résistance huguenote à l'Édit de Nantes : le cas d'Agrippa d'Aubigné », *L'Édit de Nantes revisité*, Lucienne Hubler, Jean-Daniel Candaux, Christophe Chalamet (dir.), Genève, Droz, 2000, p. 26.

rapporter à Aubigné et à son écriture qui aurait *le cœur au bord des lèvres*, selon l'expression populaire.

b ~ Le Sieur de Sancy, un virtuose de la conversion.

Au cours de l'ouvrage, le portrait de ce narrateur, à la fois bien réel et fantasmé, va apparaître en creux : on verra à quel point il se fait le messager de la foi catholique, justifiant dans tout le texte ce que l'auteur présente comme une série de turpitudes, de crimes, de corruptions de toutes natures.

Sancy, en effet, est présenté comme un arriviste, et la foi n'est pour lui qu'un moyen de parvenir : au chapitre quatriesme on s'en aperçoit notamment. En effet, il confesse les projets qui ont motivé sa troisieme conversion :

Je m'en vins à la Cour, gros de ces ouvertures, pour estre compagnon de tant de belles esperances, maistre de tant de finances, et bon serviteur de ma conscience par mesme moyen, qui estoit la dernière consideration. Jugez, Messieurs, si cette mutation n'estoit pas soustenable.

(II, 3, p. 636)

La cupidité anime les convertis ainsi que l'espoir de promotions et de rangs à gagner. Pire, au « chapitre quatriesme », il s'excusera d'avoir trop longtemps fréquenté les « heretiques ». Il est à noter que ce goût de notre auteur pour le travestissement se conjugue à une authentique jubilation : usurper l'identité de ceux qu'il méprise et abhorre relève dans cet ouvrage d'un plaisir permanent qui naît de l'ironie, du caractère systématiquement antiphrastique du texte, et d'un plaisir toujours renouvelé de l'auteur, d'en découdre. Sancy va donc apparaître, dans ce chapitre, comme un être intéressé et machiavélique, traître de premier choix pour le parti protestant : « Et de plus il n'y a point de Catholiques plus renforcez, ni qui facent plus de mal aux Huguenots que les nouveaux convertis. » (II, 4, p. 640). Gilbert Schrenck a justement remarqué que, « afin de rendre sa conversion crédible aux yeux de ses nouveaux amis et pour masquer face au monde que le Paraître recouvre à la perfection un Être sans consistance réelle (Enay et le « baroque » Fæneste ne sont pas loin !), il ne reste plus à Sancy qu'à manifester les

preuves tangibles de son zèle de nouveau converti. Ses paroles et ses actes de néophyte passent pour attester l'authenticité de son abjuration [...] »⁴⁹⁶.

Il y a un jeu constant sur les deux voix, celle d'Agrippa et celle de Sancy, celle du cœur et celle des lèvres, et le lecteur doit s'adapter à cette polyphonie complexe. En effet, le nouveau converti, ici, c'est Sancy. Pourtant, c'est le jugement de valeur de l'auteur qui transparait. Lorsqu'il annonce qu'il va deviser sur les « miseres des Huguenots », au chapitre V, c'est pour produire un développement qui relève du sophisme le plus retors au sujet de la conversion :

Mais philosophons un peu sur cette question. Ce n'est pas changer que de suivre toujours meme but. J'ay eu pour but, sans changer, le profit, l'honneur, l'aise et la seurté. Tant que le dessein d'estre Huguenot a esté conforme à ces quatre fins, je l'ai suivi sans changer. Quant au contraire j'ay veu dommage, honte, peine et danger, c'eust esté inconstance de changer des desseins opposez diametralement. J'ay donc suivi mon but, je n'ay changé que de moyens.

(II, 5, p. 641)

Gilbert Schrenck remarque que Sancy « pratique à sa façon les voies mystérieuses, mais combien juteuses de la "Transsubstantiation" [...]. Dans cette scandaleuse, mais féconde alchimie de l'arriviste sans scrupules, la règle d'or, au sens propre du mot, repose sur un principe d'opportunisme, que les mutations religieuses successives n'ont pas entamé. »⁴⁹⁷ La fin justifie donc, en somme, les moyens, et si le but est de se mettre en sécurité, de recouvrer un quelconque profit de la situation, peu importe que l'on soit protestant ou que l'on renie sa foi. Il y a dans cet éloge paradoxal de la conversion un plaisir assumé et goûté par l'auteur à se revêtir du costume du parjure et de la mauvaise foi...dans tous les sens de l'expression. Il y a aussi une forme de paronomase sur la notion de change, avec cinq occurrences de verbe « changer » qui peut suggérer le vertige, le tourbillon et le malaise nauséux des métamorphoses successives de la conversion. On a pu voir, dans nos autres ouvrages, ces mêmes jeux de paronomase, ou de répétition. Ici, chez Sancy, qui adopte un *ethos* pervers, l'inconstance est la constance, et une succession de changes finit par produire, au terme d'une *étrange* équation, une forme de constance.

Ces jeux verbaux prennent parfois la forme d'allitérations. Ainsi, au début du livre second, dans le Dialogue de Mathurine et du jeune Du Perron : « C'est une honneste conférence entre

⁴⁹⁶ Gilbert Schrenck, « Agrippa d'Aubigné et *La Confession de Sancy* : une histoire de l'apostat au creux du pamphlet », *Histoire et littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Françoise Argod-Dutard (dir.), Genève, Droz, 2001, p. 151.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 152.

les conférences que ce siècle a conférées » (II, 1, p. 623). Il s'agit de mettre en évidence un discours verbeux et dénué de profondeur : le siècle a vu se multiplier les échanges dont l'apparente solennité dissimulait sans doute bien souvent l'artifice des convenances.

C'est peut-être d'ailleurs dans l'expression consacrée de la *mauvaise foi* que l'on pourrait résumer toute la vision albinéenne. On lit, à Genève, sur la plaque apposée sur la façade la demeure de l'auteur, « Ici vécut et mourut Agrippa d'Aubigné capitaine huguenot, poète, défenseur de *la foi* ». L'article défini, que l'on retrouve d'ailleurs dans divers lieux de la ville de Genève, ne fait pas mystère du fait que toute autre foi serait usurpée. On le voit, Sancy assume, sans aucune vergogne, ses contradictions et compromissions. Quand l'inconstance devient constance, on est encore dans ce monde à l'envers, ces Saturnales, ce « *mundus inversus* » détesté par Agrippa. Sancy est l'archétype de l'opportuniste sans éthique, ainsi brade-t-il sa conscience religieuse, au chapitre troisième, qui évoque sa troisième conversion :

Je m'en vins à la Cour, gros de ces ouvertures, pour estre compagnon de tant de belles esperances, maistre de tant de finances, et bon serviteur de ma conscience par mesme moyen, qui estoit la dernière consideration.

(II, 3, p. 637)

Associée à la conversion, on trouve évidemment la cupidité. Là encore, la conversion constitue d'abord et presque exclusivement, dans la vision albinéenne, un moyen, une voie plus que salvatrice, la condition nécessaire à la réussite sociale.

La cérémonie de la conversion de Sancy se déroule de la façon la plus grotesque, et, au lieu de parler religion et d'exégèse, on joue aux cartes. Celles-ci sont associées, chez Agrippa, à la tricherie, on se souvient de l'énumération de tous les tours connus par Fœneste :

Quand monsieur le Convertisseur vint à mon logis et y fit apporter trois charges de livres pour faire la cérémonie de ma conversion, quelques censeurs ont découvert que nous n'en feuilletasmes pas un, mais que l'après disnée fut passée à jouer au Cent, et à la Despesche. » (II, 6, p. 245).

Sous les livres dédiés à la conversion des huguenots, voici donc l'univers menteur, inquiétant, du jeu, du faux-semblant, du trompe-l'œil. Il y a là un enjeu idéologique majeur chez notre auteur : le monde inversé est un miroir trompeur, une illusion, ce sont les ombres de la caverne de Platon.

C'est au dernier chapitre que le portrait de ce pseudo-narrateur est achevé et qu'il atteint le paroxysme de l'ignominie, à la faveur de la narration d'une anecdote, liée au massacre des protestants, à Orléans : il lui est conseillé, en effet, pour éviter d'être assassiné, de sortir dans

la rue et de poignarder un huguenot déjà mort, devant des témoins catholiques. Sancy exécute le conseil, mais il enchaîne avec ce qui apparaît comme le viol d'une huguenote en réunion. Scène infâme s'il en est, d'autant plus que le narrateur la restitue avec la désinvolture primesautière, le sarcasme et l'auto-dérision qui le caractérisent dans tout l'ouvrage. Ultime retournement et possible nouvelle métamorphose à la fin de l'ouvrage, puisque Sancy s'inquiète : si le vent tourne de nouveau, d'aventure, en faveur des protestants, il faudra souscrire au change. Et Sancy de se rassurer pour l'heure : Dieu lui pardonnera ses errances catholiques « si je puis, à l'exemple de ce bon compagnon, donner des coups de pied au Crucifix, en signe de repentance. [...] ».

Pour Gilbert Schrenck « *Sancy* figure incontestablement parmi les plus virulentes et les plus cyniques des œuvres en prose d'A. d'Aubigné »⁴⁹⁸, notamment en raison du nombre d'anecdotes sur les convertis. L'article met justement en évidence les frontières improbables qui séparent la réalité historique de la fiction. Les femmes des renégats et leur sexualité y jouent un rôle essentiel, car la dimension calomnieuse participe grandement avec la trivialité à l'efficacité du discours pamphlétaire.

Ainsi les amours du roi de Navarre sont-elles, nous le verrons, au cœur du dialogue entre Mathurine et le jeune Du Perron. De même, Gilbert Schrenck rappelle-t-il qu'Aubigné fustige à l'envi Palma Cayet à propos d'une œuvre présumée, *Du rétablissement des bourdeaux*, qui aurait eu l'objectif d'augmenter les revenus de l'Église romaine. Cet ouvrage est une cible privilégiée, également, du *Fæneste*. Aubigné, en pamphlétaire très décomplexé, s'y entend pour élaborer une série de légendes noires, autour de ses cibles, et on sait par exemple dans quelle mesure il a contribué à nourrir la figure odieuse et largement fantasmée de Catherine de Médicis par *Les Tragiques*, relayé ensuite par Jules Michelet, et Alexandre Dumas.

Les métamorphoses de l'Histoire, en l'occurrence, c'est l'affaire de l'écrivain Agrippa d'Aubigné, et une bonne part de sa postérité, car il la défigure si bien que ne restent parfois dans l'imaginaire européen que les mensonges et les redoutables portraits vitriolés et très partisans du pamphlétaire, au détriment de la vérité historique, ou, au minimum, des incertitudes historiques. On songe aux remarques de Denis Crouzet concernant la postérité travestie de Catherine : « [...] il ne sert à rien de chercher, par une méthode déductive, à recomposer le flux

⁴⁹⁸ Gilbert Schrenck, « Entre histoire et fiction. Les anecdotes sur les convertis dans le *Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », dans Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 317.

des événements qui débouchent sur la tragédie de la nuit du 24 août 1572, si, de manière préliminaire, n'ont pas été reconstruits les imaginaires et les pratiques des acteurs, à commencer par celui de Catherine de Médicis. » « Aux antipodes de la reine/mère passionnée, l'auteur présente donc une image de la raison faite gouvernante, d'une figure humaniste « nourrie d'un rêve lumineux la portant à croire qu'elle avait pour mission de donner la paix et la sérénité au royaume de France » malgré les forces qui s'opposaient ⁴⁹⁹. L'empoisonneuse italienne, véritable sorcière chez Michelet, « froide comme le sang des morts » ⁵⁰⁰ fait disparaître ainsi la figure de l'érudite Catherine, dont on sait que son rôle dans la volonté d'apaiser les conflits religieux n'est guère contestable.

De même toute la « confession » du héros éponyme joue-t-elle de cette ambiguïté de l'énonciation » : Sancy le converti, auteur en réalité tout droit sorti de la frénésie fanatique de notre auteur, ridiculise et diabolise par son discours l'abjuration et la conversion à la religion catholique, et s'emploie, à tort ou à raison, à anéantir sans vergogne la postérité de nombreux acteurs de la vie politique et religieuse de son époque.⁵⁰¹

Il est utile d'évoquer ici le *Traité des douceurs de l'affliction*, ouvrage dans lequel Aubigné lui-même s'emploie à dissuader Catherine de Bourbon d'abjurer, alors qu'elle subit de très puissantes pressions. On voit à quel point cet enjeu de la conversion prenait une place majeure. Aubigné y ressasse justement ce qui pour lui constitue le plus intolérable : cette religion qu'il définit par le change, justement : « Mais les miracles les plus familiers à Satan, sont les transubstanciations de pierres en pain : car des pierres des temples, des idoles de pierre, et des os des morts pétrifiés se tire le pain blanc des idoles charnelles de ce temps. De mesme boutique sont sorties la mutation des pierres en pain et celle du pain en la chair précieuse du Christ. [...] Ses disciples au lieu de raison pour changer les substances, discourent sur la toute puissance de Dieu. Nous respondons que Dieu peut tout, et ne le veut pas [...] où ils attachent la puissance de Dieu à la mutation [...] ⁵⁰² »

⁴⁹⁹« Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005, *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 56-2, no. 2, 2009, pp. 224.

⁵⁰⁰Jules Michelet, *Renaissance et Réforme. Histoire de France au xv^e siècle* [1855], rééd. Paris, Laffont, 1998.

⁵⁰¹« Denis Crouzet, *Le haut cœur de Catherine de Médicis.*, op.cit.

⁵⁰² *Traité des douceurs de l'affliction. A Madame*. Œuvres., Agrippa d'Aubigné. Tome III. Paris, Classiques Garnier. Ed. de Gilbert Schrenck. 2014. p. 112-113.

III ~ La rhétorique, le lexique de la métamorphose. Un style et un lexique travestis.

A. ~ Une réflexion sur le lexique.

On lit dans « le petit Epigramme » qui clôt le chapitre 7 du premier livre :

Huguenots fascheux et austeres
Qui blasmez tant les monasteres,
A la pareille dites nous
Où l'on pourroit loger les fous ?

(I, 7, p. 617)

Les monastères transformés en petites-maisons, et le portrait en arrière-fond des réformés en costumes noir corbeau, autant dire que cet ouvrage pourrait facilement être illustré par *La Nef des fous* de Jérôme Bosch.

Au change, au goût pour le déguisement, et les ornements voire les oripeaux, le ténébreux réformé oppose traditionnellement chez Aubigné sa sobre et sévère retenue. En effet, l'auteur se livre aussi, de son point de vue, à une entreprise de témoignage, de réhabilitation, sans cesse tourmenté par le désir de laisser une trace de la véritable foi, et de ce qu'il considère comme l'authentique histoire de son siècle.

Transsubstantiation, réformation : ce sont les termes autour desquels s'articule le *Sancy*. C'est ainsi que le style lui-même porte les stigmates de cette dénonciation d'un monde corrompu, incohérent, et tout à fait délirant. Les deux préfixes suggèrent ce passage d'un état à un autre, ce caractère dénaturé d'une nouvelle forme. On se propose par conséquent d'examiner ici cette rhétorique du change et du délire, de l'irrationalité. Et, pour clore ce préambule, voici une citation qui manifeste par la répétition obsessionnelle, la place presque invasive du lexique de la métamorphose dans l'ouvrage.

Pourquoy sous le nom de Dieu ne peut-on changer la substance de toutes choses, veu que sous le nom du Roy on a fait et fait on tous les jours de si estranges metamorphoses et transsubstanciations.

(I, 10, pp. 620-621)

À la fin du chapitre, il utilise l'expression, « un bel argument des estranges transsubstantiations » (I, 10, p. 622).

L'entièreté de ce chapitre X, qui clôt le livre premier, est parcouru par une multitude d'occurrences du terme de « transsubstantiation », sous sa forme substantive ou épithète, ainsi que par une foule d'occurrences du verbe « changer », et du substantif « altération ».

Cette litanie finit par produire une poétique obsessionnelle de la transformation, qui révèle une sorte de peur de la perte de l'intégrité, peur qui s'explique facilement par le contexte et la difficulté pour un protestant de conserver ses convictions religieuses au péril de sa vie sociale, ou de sa vie. On peut également repérer ici l'adjectif « estranges », qui résume, chez l'auteur, la monstruosité de son époque. Celui qui change devient étranger à lui-même, étrange car dénaturé, à la manière d'un grotesque. S'altérer, devenir autre, voilà par conséquent tout l'enjeu, là encore, de ce pamphlet, à portée, finalement, plus métaphysique, qu'il y paraît.⁵⁰³

Examinons à présent ce style retors et ambivalent, celui des deux auteurs, le cœur et les lèvres.

B ~ Antithèses, paradoxes et chiasmes. Quand l'envers est l'endroit.

Antithèses, paradoxes et chiasmes sont le trio stylistique, le matériau de cet ouvrage polémique. La phrase qui ouvre le livre premier, chapitre premier, est un chiasme : « On n'a que trop débattu en ce temps si l'Etat est en l'Eglise, ou si l'Eglise est en l'Etat. » (I, I, p. 579) L'idée que développe ensuite l'auteur est que cela ne revêt au fond que peu d'importance. On débat beaucoup, on l'a vu, dans les conférences, mais ce sont, au fond, de purs exercices de style. Au bout du compte, les réformés ne sont pas favorisés par un pays au sein duquel justement Église catholique et État sont étroitement associés. Le chiasme signale ce dysfonctionnement majeur, ce qu'Angenot⁵⁰⁴ identifie comme la désignation initiale du scandale dans l'économie du pamphlet.

⁵⁰³ Voir Éliane Kotler, « De la poésie à la prose. L'écriture du travestissement des livres II et III des Tragiques aux pamphlets d'A. Aubigné (Confession du Sieur de Sancy, Aventures du Baron de Faeneste). » In: Albineana, Cahiers d'Aubigné, 3, 1990. pp. 33- 52 « Est également révélatrice du travestissement général des mots et des choses la récurrence du verbe « changer en » : le « mot maquerillage est changé en poulets » (II, 251), jusqu'à la prière, désacralisée, qui est changée en chanson (H, 265). L'emploi de cette expression, comme celui du verbe « métamorphoser », montre qu'il ne s'agit plus seulement de déguisement, mais de changement dans l'être profond des choses, comme dans cette « apophétie », manifestement rédigée à une époque contemporaine du chapitre du Sancy relatant les mêmes événements (le meurtre du président du Parlement de Paris, Brisson, pendu dans une salle du Petit Châtelet) :

Tels artisans un jour, par changemens nouveaux/ Métamorphoseront leurs temples vénérables/ En cavernes de gueux, les cloîtres en estables,/ En criminels tremblons les sénateurs grisons,/ En gibet le Palais et le Louvre en prisons. (H, 880-884)

Nous avons vu la salle basse du Louvre changée, /de salle de comédies en salle de tragédies, /de palais de Rois en gibet. (*Sancy*, p. 622)

⁵⁰⁴ Art.cit.

L'État est partisan par conséquent, et cette phrase annonce déjà la revendication de ce que l'on nommera la laïcité, mais, de manière logique, la justice à son tour devient injustice : « S'il a des procès civils, nos Juges les changeront en criminels. » (II, V, p. 462). C'est l'univers des *Tragiques* qui revient ici en écho. Le verbe « changer » apparaît comme une opération alchimique, à l'instar de la manière dont Aubigné perçoit le mystère de l'incarnation. Dès lors, dans ce monde à l'envers, nous sommes au royaume du change, et l'innocent devenant criminel, il doit par conséquent devenir coupable afin de recouvrer son innocence. Nous retrouvons cette éthique inversée dans toute la littérature satirique de la Religion.⁵⁰⁵

C'est aussi le principe de toute tyrannie, que de transformer la loi au gré des besoins, sans suivre aucune règle, d'où la dimension politique et sociétale de cette haine de la métamorphose. Tout le chapitre V revient sur cette question de la corruption des juges, à qui on a fait « prêter serment » de « rompre leur foi ». Le juge prête donc serment pour garantir son mensonge et son allégeance inconditionnelle à la nécessité de sauver sa vie et son statut.

Pour les mêmes raisons, l'assassin est un homme de bien, en témoignent ces deux autres paradoxes : « un meurtre qu'un bon Catholique avoit commis » (II, 6, p. 649) ou celui-ci : « Quelle seurté a gens a qui on fait le procez après estre pendus ? » (II, 5, p. 642). Un siècle plus tard, La Fontaine soulignera, dans *Le loup et l'agneau* (I, 10), l'absurdité coupable de cette justice de l'Ancien Régime : « Le loup l'emporte et puis le mange/ Sans autre forme de procez. » (vv. 29-30).

Ainsi, pour l'apostat Sancy, ce n'est pas le monde à l'envers qu'il faut remettre en question, mais, au contraire, celui qui, déraisonnable et candide, s'obstine à espérer contraindre le monde à se remettre à l'endroit. Sachant que l'envers est devenu l'endroit, et que Sancy ne promulgue pas les lois, il doit être rationnel, et s'amuse, à juste titre, de la folie qui anime ceux qui restent fermes dans leur foi.

Ce qui caractérise la bonne foi albinéenne, c'est le mépris des considérations mondaines au profit des valeurs spirituelles et célestes. Ainsi ce nouveau paradoxe met-il en évidence ce qu'Aubigné considère comme une ignominie : le Prince persécute ceux qui mettent au sommet de la hiérarchie non pas l'État mais Dieu :

⁵⁰⁵ « La satire [...] peut aussi servir à affaiblir l'adversaire afin de ruiner sa position, de l'éliminer par le discours pour faire en sorte qu'un nouveau système de valeurs remplace celui qu'elle incarnait. ». Jean-Claude (direction), *La Comédie et l'étranger, Théâtres du monde, Cahier hors-série n° 5*, Avignon Université, 2020.

Tout Prince qui voudra regner sans qu'on le barboüille par l'équité et sans estre contrôlé de la parole de Dieu, il faut qu'il extermine les Huguenots. Car ils sont gens qui pour la gloire de Dieu foulent aux pieds toute gloire des Princes.

(II, 7, p. 649)⁵⁰⁶

C'est donc parce qu'ils respectent la parole divine plus que celle du politique qu'ils constituent une menace.

Le paradoxe va plus loin encore quand, à la tête du pays, celles qui devraient être exemplaires et ceux qui dirigent le pays, sont qualifiés de la manière la plus déshonorante qui soit « Les putains des Princes sont transsubstanciées en femmes et les femmes en putains. Les maquereaux s'en vont Princes. » (I, 10, p. 621).⁵⁰⁷ Cette farandole carnavalesque illustre les Saturnales permanentes de cette époque troublée.

C ~ Énumérations et logorrhée au service de la métamorphose : quand le discours bat la campagne.

L'époque des troubles est présentée comme délirante, et le style de l'ouvrage multiplie les longues énumérations, fréquentes dans le *Fœneste*, mais ici destinées à mettre en lumière un univers uniformément grotesque, à la manière d'une sarabande des fous. C'est ainsi un moyen pour l'auteur de dresser des listes interminables d'infamies, par exemple, lorsqu'il évoque le rachat des indulgences :

Celui qui aura defloré une vierge doit six gros. Quiconque aura connu charnellement, et toutesfois de gré à gré, sa propre mere, sa sœur, sa cousine germaine [...] il en est quitte pour cinq gros [...]. Toutesfois, si cela est commis en l'Eglise, il en faut six. Pour avoir tué son père ou sa mere il faut un ducat et cinq carlins.

(I, 2, p. 586)

⁵⁰⁶Sur la rédaction de ce chapitre, voir Gilbert Schrenck, « La poétique pamphlétaire du proto-Sancy », *Poétiques d'Aubigné*, Olivier Pot (dir.), Genève, Droz, 1999, p. 194.

⁵⁰⁷Eliane Kotler, art.cit. « Dans les Princes, le maquereau, évoqué à trois reprises dans les vers 260-284, puis à nouveau au vers 577, désigne essentiellement celui qui s'entremet pour qu'une entreprise amoureuse soit menée à bien. Dans le Sancy, la valeur métaphorique du lexème est souvent très atténuée. Il s'applique en tout cas à ceux qui favorisent les conversions. Du Perron et le Cardinal d'Ossat qui reçurent les « gaulades » à la place d'Henri IV aux cérémonies d'absolution de ce dernier sont ainsi comparés à « une paire de maquereaux sur la grille » (p. 579) ; [...] En revanche, quand, au début du second livre, Mathurine rivalise avec le frère du célèbre convertisseur dans l'art de la conversion et que les deux personnages se traitent mutuellement de « maquereau » et de « maquerelle », dans des propos à double entente où la débauche sexuelle se confond avec le détournement des âmes, l'emploi du féminin « maquerelle » fait prédominer le sens dérivé, au point que l'image originelle s'efface presque tout à fait. »

Le commerce des indulgences est ici la cible d'Aubigné, avec l'évocation d'une Église dénaturée qui ferme les yeux sur l'inceste, le parricide, et des expressions délibérément désinvoltes qui suggèrent que la transgression la plus grave se rachète sans difficulté. Cette complicité entre l'argent et l'Église catholique est dénoncée très régulièrement dans l'ouvrage, d'où les images récurrentes d'une Église maquerelle, cupide et décomplexée. Les énumérations comptables de ce type sont fréquentes, par exemple, dans le chapitre V du livre premier, « *De la Justification des œuvres et œuvres de supererogation* ». « [...] il y a des gens de bien et des honnestes gens qui ont gagné place au Paradis de la France par braves et bonne œuvres, comme pour la prinse d'un Roan , pour s'estre faits chefs de Thoulouze, de Narbonne et de Carcassonne et païs adjacens, un autre d'Orleans, de Bourges, et des dépendances : un autre , de Poitiers et quelques menus suffrages ; un autre de trois frontieres de Bretagne : ce sont œuvres de par Dieu[...]»⁵⁰⁸ » (I.V. p. 593.) Ici Sancy dresse la liste de tous les ligueurs et des récompenses qu'ils ont obtenues suite à leur soumission.

Puis, selon une symétrie caractéristique de sa démonstration théologique, Aubigné établit en outre des listes de tous les laissés-pour-compte de la méritocratie à la Cour : « [...] aussi meurent-ils de faim, et sont par la basse Cour du Louvre Capitaines deschirez, Maistres de Camp morfondus, Chevaux legers estropiez, Canonniers jambes de bois, Petradiers desvisagez, Espions pieds nus [...] » (I, 5, p. 594). En effet, la conversion, s'inquiète Sancy, n'est pas la garantie d'une promotion ni d'une bourse, et cette nouvelle sarabande des dépités de la conversion poursuit l'objectif de signifier que la conversion est parfois suivie d'une nouvelle disgrâce. C'est aussi le dessein du dernier chapitre, *Corollaire* (II, 9, p. 661) : Rosny, Morlas, Du Fay, Clerville, Barilliere, tous sont des dépités de la conversion. « Toutes ces morts me vindrent en la pensee avec plusieurs autres de mesme farine. »

Le goût de l'auteur pour l'énumération, qui, dans le cadre de notre étude, peut renvoyer aussi à une stylistique de la profusion, de la confusion, ennemies de la sobriété que l'auteur associe à l'idéologie huguenote, est également conjoint aux délires grivois, à la manière d'un François Rabelais. Ainsi sont énumérées les maîtresses du Vert-Galand dans le testament de Salboeuf. Cette liste se poursuit sur plusieurs pages : « [...] de Madame de Duras, de la fille du Concierge, [...] de la Vicomtesse de Saint Magrin, de la nourrice de Chastel Jaloux [...] » (I, 5, p. 596-

⁵⁰⁸ Les catholiques en revanche font l'économie du « *da nobis ut mereamur* ».

597). C'est un authentique vertige, comme toutes celles des écrits satiriques de l'auteur, que provoque cette liste, vertige d'un univers dénaturé dont l'immoralité finit par être absurde, cocasse. Le militant laisse volontiers place à l'écrivain facétieux et égrillard.

Plus irrévérencieux encore est le catalogue improbable des reliques que l'on trouve, par exemple, dans le chapitre dévolu aux *Reliques et dévotion du feu Roy* (I, 7). Le terme employé par l'auteur est d'ailleurs celui de « Catalogue » :

[...] dix mille martyrs enterrez en la grandeur d'un coffre, les traces des pieds de nostre Seigneur et des Anges, la marque des fesses de Saint Fiacre en Brie [...], du linge salle de la Vierge ayant ses fleurs, des plumes de l'Ange Gabriel [...].

(I, 7, p. 605)

À la faveur de cette énumération, le sacré est totalement démonétisé, et l'adoration de reliques, aspect essentiel du Concile de Trente, est renvoyée à une pratique absurde, nauséabonde, qui permet à l'auteur, simultanément, de remettre en cause le culte de la Vierge, des saints, et de les associer au massacre des martyrs huguenots.⁵⁰⁹

La syntaxe se complaît donc dans cet ouvrage dans les jeux verbaux, avec des farandoles stylistiques, ainsi dans le chapitre très emblématique *De la transubstanciation*, Aubigné conjugue l'anaphore à l'accumulation, afin de mettre en évidence un monde marqué par le change, l'absence de repères :

[...] de là nourri par les aumosnes des Eglises de Pau, puis escolier aux despens de la Roine, d'escolier devenu Ministre, de Ministre espion des Huguenots à Paris, d'espion gendarme, de gendarme disciple de Du Perron ; de là Courtizan, ; de Courtizan traistre, et enfin General des vivres.

(I, 10, p. 621)

Ces métamorphoses ont pour but l'enrichissement personnel, ce que dénonce cette antithèse pathétique : « La sueur d'un miserable laboureur se transubstancie en la graisse d'un prosperant thresorier [...] » (*ibid.*).

⁵⁰⁹ Cette critique des reliques, qui tient une place de choix dans la littérature pamphlétaire huguenote, est à relier à l'ouvrage de Calvin, voir à ce sujet la communication de Jean-Claude Ternaux, art.cit. : « Le pape est incapable de rendre «la chaire de Saint Pierre» (v. 555). Autant dire qu'il est incapable de renoncer à sa charge. D'autre part, il s'agit d'une relique (en fait d'une pseudo-relique) dont le culte est rejeté par les protestants. Badius se fait ici l'écho du *Traité des reliques* publié en 1543 par Calvin: « Il y a aussi bien à Rome la chere episcopale de saicnt Pierre, avec sa chasuble. Comme si de ce temps-là les Evesques eussent eu des thrones pour s'asseoir. Mais leur office estoit d'enseigner, de consoler, d'exhorter en public et en particulier, et monstrier exemple de vraye humilité à leur troupeau : non point de faire des idoles, comme font ceux de maintenant. »

Et Sancy de se poser en champion de la transsubstantiation à travers une nouvelle liste : « Je me suis veu d'escolier Conseiller ; de Conseiller Ambassadeur ; d'Ambassadeur saffranier ; de saffranier mattois ; de mattois financier ; de financier Colonel des Suisses, de Colonel Capitaine et Chastelain du petit Chalon. » (I, 10, pp. 621-622). On perçoit ici, en plus de la dimension polémique, une nouvelle fois, la dimension poétique et simultanément grotesque. On sait que cette écriture qui fait œuvre de massacre idéologique ressortit à ce qu'Olivier Millet nomme l'écriture de la *vehemens*, et qu'elle caractérise les ouvrages militants de la période des troubles⁵¹⁰.

D ~ Sophismes. La rhétorique du mensonge selon Socrate.⁵¹¹

La Confession Catholique du Sieur de Sancy revêt bien souvent un caractère discursif et oratoire, nous le constatons, car il s'agit de dénoncer un monde incohérent, surchargé, sans repères. Le sophisme, corollaire des tyrannies, fait également partie de ce style que l'on pourrait qualifier de grotesque, car l'œuvre peut évoquer cette architecture contrariée jusqu'à l'inesthétisme. Dénoncer l'absurde passe souvent par le sophisme, dans un univers où l'on justifie tout par les techniques de la *mauvaise foi*.⁵¹²

Ainsi le sarcasme vise-t-il ici les vœux monastiques, singulièrement exigeants et qui ont pour but de légitimer la foi catholique : « [...] de toutes ces dévotions et vœux austeres tira cet argument, que si la Religion Romaine estoit fausse, on n'y verroit point accomplir des vœux si durs et si difficiles » (I, 8, p. 611). Cependant, les précisions qui abondent sur les vœux en question, encore une fois sous la forme d'énumérations, ridiculisent ces pratiques, avec, notamment, le vœu très symbolique des « Fratri ignoranti d'Italie, qui n'oseroient rien sçavoir »

⁵¹⁰ Olivier Millet, « La véhémence, entre force éloquente et violence pamphlétaire », *Littératures classiques*, 2018/2 N° 96, p. 99 [https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques-2018-2-page-99.htm]

⁵¹¹ Voir, au sujet de la rhétorique Platon, *Gorgias, Ménon*, texte établi et traduit par Alfred Croiset avec la collaboration de Louis Bodin Paris, Les Belles Lettres, 1972, « Ainsi donc, je le répète, la flatterie culinaire s'est recelée sous la médecine, et de même, sous la gymnastique, la toilette, chose malfaisante, décevante, basse, indigne d'un homme libre, qui emploie pour séduire les formes, les couleurs, le poli, les vêtements et qui fait qu'en recherchant une beauté étrangère, on néglige la beauté naturelle que donne la gymnastique. Pour être bref, je te dirai dans le langage des géomètres [...] que ce que la cuisine est à la médecine, la rhétorique l'est à la justice. [...] De fait, si l'âme ne commandait pas au corps et qu'il se gouvernât lui-même, et si l'âme n'examinait pas elle-même et ne distinguait pas la cuisine et la médecine, et que le corps seul en jugeât en les appréciant sur les plaisirs qui lui en reviendraient, [...] toutes les choses seraient confondues pêle-mêle, et l'on ne distinguerait pas celles qui regardent la médecine, la santé et la cuisine. Tu as donc entendu ce que je crois qu'est la rhétorique ; elle correspond pour l'âme à ce qu'est la cuisine pour le corps. »

⁵¹² C'est moi qui souligne.

(*ibid.*). Quand l'ignorance constitue une règle, il est évident que tous les excès sont possibles, et Aubigné de dresser le catalogue des vœux présentés comme absurdes, inutiles : « [...] des Chartreux qui ne mangent que du poisson, des Bons Hommes qui ne mangent rien qui ait eu vie, des Capuchins qui n'ont rien sur leurs pieds, des Fueillants qui sont si mal vêtus et vivent *in diem*[...] des *Pourceaux Saint Anthoine* d'auprès de Roanne, des Pentitens qui se fouettent[...] » ...tous font l'objet des sarcasmes. Si donc la foi catholique se justifie par l'absurde, c'est évidemment, suggère l'auteur, qu'elle repose sur des principes absurdes : « [...] de toutes ces dévotions et vœux austeres tira cet argument, que si la Religion Romaine estoit fausse, on n'y verrait point accomplir des vœux si durs et si difficiles. » Par conséquent, l'apostat Sancy raille le point de vue de la Renardière, qu'il nomme « Maistre Fol de Renardiere », car ce dernier affirme qu'au contraire : « [...] ces austeritez de vœux et de vies estoient plustost marques d'une fausse Religion que d'une vraie[...] » (I, 8)

Le caractère mécanique, très didactique du sophisme, autorise une nouvelle satire redoutable, ainsi dans cet extrait de *l'Examen de quelques livres de ce temps* (II, 6) :

Moy je tiens et maintiens aussi vrai que les autres miracles que Beze est mort. Premièrement par l'argument duquel nous prouvons la Transubstanciation. *Dieu peut faire qu'il est mort. Ergo il est mort.* Puis après, ce livre qui est au rang des traditions, doit estre mieux creu que la Bible, car comme prescha ces jours le Curé de Saint Gervais : les traditions sont plus croyables que le Vieux et le Nouveau Testament, attendu qu'ils sont autorisez par les traditions [...].

(II, 6, p. 645-646)

L'argument d'autorité constitue un indice supplémentaire de raillerie, en effet le curé de Saint Gervais était l'un des plus « fougueux prédicateurs de la Ligue »⁵¹³. Les formes toniques de la première personne sont également là pour manifester l'arrogance et la certitude, conjuguées à ce raisonnement incohérent qui multiplie, de manière antiphastique, les connecteurs faussement logiques. C'est donc ici la métamorphose de l'absurde, qui est rationalité, assertion indiscutable, dans ce monde considéré comme inversé par le réformé Aubigné. Dès lors que la référence est devenue apocryphe, et que la foi catholique s'appuie sur les rites et traditions et non plus sur les textes fondateurs, elle est jugée en effet nulle et illégitime par le calviniste.

⁵¹³*Ibid.* Note de l'édition citée, p. 646.

E ~ Antiphrases.

Nous avons eu l'occasion de le constater, cet ouvrage, à commencer par son titre, et en raison de l'identité de celui qui prend en charge la narration et le discours, constitue une vaste antiphrase.

Cela contribue forcément de manière très signifiante, à la métamorphose du monde autour de notre auteur. Toute lecture exige un décryptage, car le texte est opaque et présenté comme tel. Il tire justement son intérêt de cette métamorphose, qui lui permet de mettre en évidence les dysfonctionnements du monde. Il est remarquable que toute sa structure repose sur ce double sens, cette veine ironique qui est à l'origine de son caractère très virulent et très polémique, quand bien même, nous l'avons vu, cette dimension polémique agit à froid, et à distance, à la façon d'un règlement de compte d'exilé, et de règlement de compte posthume⁵¹⁴. En effet, de nombreux titres de chapitres sont ironiques, ainsi au livre I, le chapitre IX, intitulé *Des diverses manières de pescher les hommes*, est formulé comme un manuel pratique de pêche, par le biais de la métaphore homonymique caustique, et va présenter les techniques de conversion dans une nouvelle liste marquée par l'infamie et la perfidie. Parfois, l'implicite est à l'origine de l'ironie, comme dans le livre II, chapitre III, *Des causes qui me pousserent à ma seconde reformation, qui fut la troisieme conversion*. Ici, c'est l'effet cocasse et redondant des adjectifs numéraux qui suggère le caractère déloyal et très volatile de Sancy. Le titre du chapitre IV du livre II s'amuse de la périphrase qui désigne les huguenots afin de réfuter justement leur caractère déviant : *Apologétique pour ma longue demeure entre les heretiques*. Plus complexe est l'antiphrase quand elle est maniée par Sancy, autrement dit quand elle finit par s'inverser, puisque proférée par un ennemi de la Réforme. Ainsi lit-on le titre du livre II, chapitre V : *Des miseres des Huguenots*. Et ces déguisements successifs du narrateur finissent par déclencher un nouveau vertige : faut-il y voir un authentique registre pathétique, faut-il y voir le sarcasme de Sancy ? En effet, le titre du chapitre VII affiche le mépris de Sancy à l'égard des protestants : *De l'impudence des huguenots*. Dès lors on s'aperçoit que le brouillage des pistes est finalement au service de la démonstration : bien malin celui qui voit clair dans ce croisement fuligineux de points de vues, de narrateurs, de fausse logique, de feintes certitudes, d'arguments de fausse autorité...

⁵¹⁴Voir Mathilde Bernard, « Un combat hors du temps : le présent distordu d'Agrippa d'Aubigné », *Littératures classiques*, vol. 78, n° 2, 2012, p. 197-210.

Outre les titres, le contenu des chapitres lui-même fourmille d'antiphrases, toujours très signifiantes et redoutables à l'égard du pouvoir et de la foi catholique. Sancy notamment justifie sa propre conversion sur un mode faussement élégiaque : « [...] quel moyen a de s'avancer un pauvre Huguenot en temps de paix ? » (II, 5, p. 642). C'est sans doute là ce qui nourrit le plaisir de la lecture : cette connivence avec l'auteur, cette collaboration qu'exige tout texte ironique, qui demande un travail de décodage et de réécriture. En outre, cet usage systématique et structurel de l'antiphrase ne constitue-t-il pas finalement la marque la plus claire de la pensée humaniste, comme antichambre des Lumières et de ses techniques traditionnelles de conviction et de persuasion ? Cet extrait, déjà cité, peut annoncer l'argumentaire ironique de Montesquieu dans *De L'esprit des Lois*, « De l'esclavage des nègres », dénonçant l'esclavage : « Tout Prince qui voudra regner sans qu'on le barbouille par l'équité et sans estre contrôlé de la parole de Dieu, il faut qu'il extermine les Huguenots. » (II, 7, p. 649). Il s'agit donc de rappeler ici la pensée de Machiavel : c'est entendu, l'extermination des réformés n'est pas contestable, il s'agit d'une nécessité politique. Le pragmatisme prime, la morale doit s'incliner. « Qu'un prince donc s'efforce de vaincre et de conserver son pouvoir, les moyens seront toujours jugés honorables et loués de tous, car le vulgaire est convaincu par les apparences et par l'issue des choses. »⁵¹⁵

Aussi tout devient possible, puisque le politique et le spirituel sont étrangers l'un à l'autre dans ce monde qu'Aubigné présente comme dénaturé. Ainsi lit-on : « Dieu ne se mesle gueres des affaires du Monde » (I, 3, p. 588). Les citoyens deviennent donc tributaires de l'humeur du Roy, qui est de « punir les services et recompenser les offenses », et l'on répond « à ceus qui se plaignent de sa Majesté [...] *si vous vouliez des récompenses, il les falloit meriter par œuvres dignes* » (I, 5, p. 595). La suite montre que la dignité des œuvres est largement remise en cause par l'auteur. Aussi, la démonstration est faite à la fin de l'ouvrage : il est déraisonnable de rester ferme dans ses convictions et de se soucier de métaphysique quand c'est de survie qu'il est question : « [...] ceux qui sont morts ont voulu laisser vivre leur conscience, et elle les a tuez [...] », par conséquent, selon le conseil du grand convertisseur, « [...] ne la pouvant rendre morte, il la faut pour le moins endormir [...] ». (II, 9, p. 664).

La satire du militant Aubigné oublie parfois, à quelque chose près, de manier l'ironie, comme

⁵¹⁵ *Le Prince et les premiers écrits politiques*, Machiavel, Paris, Garnier, in *Oeuvres complètes*, Les Grands classiques italiens, Collection dirigée par Christian Bec, 1987, p. 381.

dans ce passage : « Après tels exemples, il contoit les jouissances qu'il avoit veuës à ce Prince, quand il voyoit mourir quelqu'un des siens qui avoit bon equipage [...] les brusques responses qu'il faisoit aux vefves et orphelins, qui demandoient les manteaux de leurs maris et peres [...] » (I, 5, p. 597). Le pathétique d'une amertume sincère l'emporte ici sur l'ironie mordante.

En outre, Aubigné évoque parfois sa propre personne, en creux, sur le mode ironique ; ainsi quand il fait allusion à ses services bafoués, et à ses loyaux services mal récompensés : « en haine de vingt-cinq ans de fidelle service, de plusieurs playes, et notamment accusé d'avoir sauvé son Maistre de la prison de Paris... » (I, 5, p. 598).

On songe au fameux sonnet du chien Citron. Pour compliquer encore la lecture, et en faire un exercice de haute voltige, qui rend finalement bien compte de cette époque infernale, la voix du véritable auteur s'exprime parfois à travers de nouveaux narrateurs relais, huguenots ou sympathisants, ainsi Maistre Fol de Renardiere, cité plus haut, va-t-il affronter le prédicateur Poncet, et s'insurge en effet : « [...] ces austeritez de vœux et de vies estoient plustost marques d'une fausse Religion que d'une vraye [...]. A la fin Ponset se mit en colere, et lui repliqua que c'estoit des discours d'un Huguenot. » (I, 8, p. 613).

F ~ La métaphore de la pêche : *Des diverses manieres de pescher les hommes.* (I, 9)

Ce chapitre évoque de manière métaphorique, et en pratiquant simultanément un jeu sur l'homonymie, la conversion. Cela confirme, si c'était nécessaire, que la dénonciation de la conversion, du changement de foi, passe chez cet auteur, très largement, par le style, et l'humour, qui constitue un outil évident de subversion. La métaphore est souvent reprise par ailleurs dans l'ouvrage, mais c'est dans ce chapitre qu'elle est la plus présente.

L'horreur s'associe pourtant dans ce chapitre à l'humour, et Sancy déplore, caustique, les erreurs du passé :

« Car tant que les tenebres ont duré, l'Eglise romaine a pesché au feu et n'y a rien qui destruisse tant les rivieres. Le bois n'y a pas esté espargné, par lequel on a consommé les corps de ceux qui apprehendoient par trop le feu des ames. »

(I, 9, p. 618)

Après avoir évoqué le bûcher, Aubigné file la métaphore et cultive le jeu de mots sarcastique, en évoquant la pêche « en eau trouble », qui se fit « durant les troubles », puis il se félicite de

l'efficacité d'un mode opérationnel plus redoutable : « on pescha à l'endormie » grâce aux « droguistes d'Italie » (*ibid.*), autrement dit on eut recours à la pratique de l'empoisonnement. On voit que le cynisme est régulièrement convoqué par Aubigné pour dénoncer les pratiques tyranniques et infâmes de la conversion. On est là dans un mode opératoire très différent de celui des *Tragiques*, qui passe par le sarcasme, mais fait l'économie du haut style, l'amertume poussant l'auteur jusque dans ses ultimes retranchements. La métaphore est filée par ailleurs avec celle de la nasse, qui la prolonge, ainsi : « Je lui vis un jour mener au bord de la nasse petit Baron de Courtomer » (I, 9, p. 619). On attire les futurs convertis avec des leurres, et cette image de la pêche est conjuguée à celle de la duperie, du mensonge, qui affronte en vain dans *La Confession la Vérité*, fer-de-lance de l'œuvre albinéenne. Ainsi lit-on encore :

« [...] Tesmoing le pauvre de Sponde, duquel l'appast a été pour un autre, et qui ayant sacrifié son ame pour l'Eglise, a tellement esté pippé, qu'il a veu avant que mourir, ses enfans aux portes, sa femme au bordeau, et sa personne à l'hospital[...] »⁵¹⁶

(I, 9, p. 619)

Il s'agit bien d'anesthésier les consciences, là où Aubigné cherche au contraire à les réveiller : « [...] là où il triomphe le plus, c'est aux eaux dormantes ...il prend les grenouilles en dormant [...] » (I, 9, p. 620).

Enfin, l'Église catholique elle-même se situe au sommet de cette image, car, à plusieurs reprises⁵¹⁷, elle est assimilée à une baleine : « cette grande et profonde balaine de l'Eglise romaine » I, 9, p. 618). Tous finissent par être absorbés, engloutis par les convertisseurs, à l'instar du Jonas de la bible, réinventé et recyclé ici par la foi de réformé.

La Confession Catholique du Sieur de Sancy restitue l'une de ces pêches, qui transforme et dénature, puisque, comme nous l'avons noté, transformation est dénaturation, et la conversion devient monstrueuse, à l'image, finalement, de ce monstre marin qui engloutit les réformés.

⁵¹⁶ Ce verbe « piper » appartient au lexique de la métamorphose chez Aubigné. On peut aussi rappeler l'acronyme qui désignait Pierre du Coignet, auteur de *L'anticoton*, P.D.C., traduit par ses détracteurs par Pipeur de catholiques. Voir article cité Pioffet, Marie-Christine. « Masques auctoriaux et éditoriaux dans quelques pamphlets anti-huguenots ».

⁵¹⁷ On trouve cette assimilation dans l'*Histoire universelle*, t. VII, p. 305 (note de l'édition de La Pléiade).

G ~ Une novlangue.

En définitive, c'est une nouvelle langue qu'il faut pour ce monde à l'envers, et comme dans toute tyrannie, l'auteur suggère que le langage est réinventé, par la nécessité de légitimer l'infamie : nécessité fait loi.

Par exemple, les œuvres des protestants, quand elles ont été dignes et utiles au pays, comptent pour rien, comme on le constate dans l'argumentation de Sancy : les œuvres des huguenots, quand bien même elles sont utiles, « cela s'appelle *en rien faisant* » (I, 5, p. 594). Il s'agit donc de renommer le monde et ses valeurs, ainsi Mathurine, dans le dialogue avec le jeune Du Perron, délivre-t-elle un cours aux nouveaux convertis, et il est à noter que Mathurine est une Folle, instituée, par conséquent on substitue bien le langage de la folie à celui de la raison : « au lieu de dire la Pape, je lui ai appris à dire sa Saincteté » (II, 1, p. 624), précise-t-elle. Elle poursuit le récit très didactique de sa conversion du langage : « Je lui appris encores à dire, Monsieur de la Varenne...maxime d'Estat, maladie d'Estat, période d'affaires, interesser, prendre la garantie, faire fortune...et mille termes en cette façon, à quoy on conoist aujourd'huy une belle ame. » (*ibid.*). On note que se conjuguent dans un exercice relativement virtuose tous les procédés stylistiques que nous avons repérés, et que ce tourbillon permet de justifier la cupidité, la corruption, et le détournement des valeurs traditionnelles de la foi.

Cette novlangue s'accompagne volontiers ici encore de jeux sur l'homophonie, qui génère un humour grivois et propose une périphrase particulièrement irrévérencieuse pour désigner le baron de Salignac, périphrase corrigée par le facétieux Du Perron : « c'est un de mes porcs d'eslite. Perron-Tu veux dire Prosélites » (II, 1, p. 630).

La novlangue inventée par Mathurine passe en effet par les périphrases souvent grivoises : « faire une leçon » qui devrait renvoyer à la conversion, renvoie à l'acte sexuel dans le langage travesti de Mathurine.

Le pape est une entité particulièrement visée par cette langue nouvelle. Ainsi est-il désigné et ridiculisé au début de l'ouvrage par une longue périphrase : « Prince des Evesques, héritier des Apostres, en primauté Abel, en gouvernement Noé, en patriarchat Abraham, en ordre Melchisedech, en dignité Aaron, en titre Moyse, en jugement Samuel, en puissance Pierre, en autorité Christ. » (I, 1, p. 580). On sait que l'art de la métamorphose est traditionnellement

associé au diable : ici cette succession de noms transforme le chef de l'Église romaine en Antéchrist, ainsi qu'il est d'ailleurs régulièrement nommé dans l'ouvrage.⁵¹⁸

H ~ Au sommet de cette rhétorique : la boue, l'ordure.

On a pu constater que la métamorphose, opération honteuse pour Aubigné, se traduit très fréquemment par une langue ordurière et un registre à la fois grotesque et paillard. Associer ce que Gilbert Schrenck a nommé « la boue » au fait religieux constitue un autre outil, sans limites, de la polémique et du pamphlet⁵¹⁹. Il faut également rappeler que le rire, à la Renaissance notamment, passe tout simplement par la paillardise, et que le pamphlet a aussi vocation à distraire par toutes les armes de la transgression.

Les jeux de mots très graveleux sont associés à l'évocation des traditions, ainsi les châtiments corporels sont parfois l'occasion de plaisanteries très grasses : « Mesdames les affetees, si je vous trouve entre les mains une Bible ou un nouveau Testament, je vous baillerai de mon fouet : mais ayez moy au poingt le bon Vit a Christi qui fit Vespasius et Tite Crestiens » (I, 2, p. 583). Plus loin, Aubigné se complaît dans une satire graveleuse de Sourdis : « C'est pource qu'il piquoit les pages /Au lieu de piquer les chevaux » (I, 3, p. 589).

La sodomie est par ailleurs un sujet de prédilection de l'auteur, notamment quand il évoque la vie des monastères. Ces récits triviaux prennent parfois la forme d'épigrammes licencieuses :

L'Evesque et l'Abbesse de Xainctes
[...]
Puis voyant presser flanc à flanc,
Le roquet noir, le surcot blanc,
Vit bien que c'estoit œuvre pie. (I, 8, p. 617)

Outre l'homonymie mise en exergue du mot « vit », l'épigramme, ici, suggère un clergé souvent décrié par les réformés, marqué par la débauche dans les plus hautes sphères de la hiérarchie. Cela confirme encore les métamorphoses du genre, propres à Aubigné, car enfin cet ouvrage relève, comme le *Faeneste*, de toutes sortes de discours, et joue aussi, de ce point de vue, sur la thématique de la métamorphose.

⁵¹⁸ Voir *art.cit* de Jean-Claude Ternaux : « Le pape est ainsi présenté de façon schématique en monstre infernal [...] »

⁵¹⁹ Gilbert Schrenck, « L'Or et la Boue. Agrippa d'Aubigné et la *Confession catholique du Sieur de Sancy*. Contribution à l'étude du pamphlet albinéen », thèse, Paris IV, 1994.

La satire de la débauche des religieux constitue un thème sans cesse renouvelé dans l'ouvrage, ainsi sont évoquées des pratiques perverses des moines au sujet du chapelet, accessoire ainsi totalement désacralisé par Aubigné qui l'a beaucoup critiqué, à l'instar de tous les réformés. On lit ainsi à ce propos : « ce qui se pratique depuis aux bourdeaux de Paris, pour se garentir de la verole » et plus loin, « à tous trois le coup entroit par le trou de la verge et sortoit par celui du derriere » (I, 7, p. 609).

Les accusations sont souvent spectaculaires à propos des pratiques des moines : « Je ne sçaurois non plus dire cela, que deviner qui a eu son pucelage, le père, la mere, l'oncle ou la sœur » (I, 8, p. 616). Aubigné fait allusion plusieurs fois à l'Arétin et à toute sorte de religieux catholiques corrompus, à la sexualité exacerbée, ainsi encore : « [...] cependant que lui alloit lui desbaucher une religieuse fort belle, et seule cause de leur voyage [...] » (I, 8, p. 617). Suresnes a couché avec la religieuse et quand il revient proposer à Fervacques de lui succéder, celui-ci répond qu'il vient de coucher avec l'abbesse, d'où la réponse offusquée de Suresnes : « *Comment ? c'est ma fille.* L'autre : *Je suis donc ton gendre.* Soit dit à propos en passant. » (*ibid.*). On voit que le vaudeville est ici revisité par un récit sulfureux et complaisant. On rappellera cet extrait radical des *Tragiques* :

« Voicy donc, Antechrist, l'extrait des faits et gestes,
Tes fornications, adulteres, incestes,
Les pechez où nature est tournée à l'envers,
La bestialité, les grands bourdeaux ouverts,
Le tribut exigé, la bulle demandee,
Qui a la sodomie en esté concedee »⁵²⁰

Les princes, Henri III ou Henri IV, en l'occurrence, sont également évoqués dans leurs pratiques sodomites, ainsi, dans le chapitre VII du livre premier, qui les accumule, avec une précision amusante du narrateur, « car nous devons cacher les vices de nos Princes » (I, 7, p. 607). Quand le vice a l'apparence de la vertu, c'est encore et toujours l'idée du déguisement de la vérité qui est soulevée. Les narrations se font précises, de plus en plus explicites et audacieuses. On lit par exemple : « le Maistre lui porte la main à la braguette » ou encore, « les paroles de ce Prince [...] ayant la bouche collee entre les deux parties honteuses. » (*ibid.*).

Les maladies liées au sexe sont en outre le thème des plaisanteries albinéennes, comme les morpions, la vérole, qui dénigrent les princes autant que les religieux : « [...] ce Prince, pour lors plein de morpions, gaignez a coucher avec Arnaudine, garce du Veneur la Brosse. Ces poux

⁵²⁰ Éd. cit. , *Jugement*, vv. 811-816, p. 711.

espagnols, las de posséder les parties basses... » ou, plus loin, « Il alleguoit encores pour preuve une chaudepisse ...la putain du Palfrenier... » « la garce de Goliath » I, 5, p. 596). On voit que le vertige se saisit ici du langage ordurier, pour transformer ce qui était identifié et estampillé comme une *Conversion* en authentique *A la feuille de rose*, ou en amoncellement d'insultes et d'allusions salaces. C'est dire le crédit qu'il faut accorder à la sincérité de la conversion du Sieur de de Sancy. » Sont restituées également les maladies vénériennes du roi Henri III « [...] les guerissoit habilement de leurs chancres, cela soit dit en passant [...] » (I, 6, p. 599). On voit que le ton est léger, et que l'objectif de la dénonciation est ici beaucoup moins probable que celui qui consiste à distraire le lecteur par la facétie et la grossièreté du propos.

D'autres fois, c'est la trivialité scatologique, assortie de précisions délirantes, qui permettent le glissement du langage de la conversion en un langage ordurier, le seul qui semble convenir, pour l'auteur, à ceux qu'il dénonce. Pour plaire à Gabrielle d'Estrées et D'Épernon, il faut ainsi « aider à leur torcher le derrière, tressaillir de joye quand ils se sont sallis de bonne matiere, offrir en un besoing sa langue, quand le linge demeure trop à venir. » (I, 3, p. 589).

Cependant, comme le montre Gilbert Schrenck, au bout du compte, ce que l'auteur souhaite susciter, c'est la terreur de la mort et du jugement dernier. En effet, le sort réservé aux convertis est terrifiant, et on le constate quand Sancy à la lumière du sort de ses contemporains, bannis par Henri IV en raison de leur apostasie, commence à être gagné par la panique.

IV ~ Un espace politique et religieux marqué par la feintise et le change

A ~ La Cour, les grands, et le *theatrum mundi*.

La Cour est assez peu évoquée dans le *Sancy*, mais elle est le lieu de la mise en scène, ce qu'illustre par exemple cet extrait du chapitre 10 du premier livre, intitulé *De la transubstanciation*, et où elle tient une place importante : « Mais je change trop de discours en parlant du changement de conscience. Nous avons veu la salle basse du Louvre changee, de salle de comedies en salle de tragedies, de palais de Rois en gibet [...] » (I, 10, p. 622).⁵²¹Au

⁵²¹ Voir Éliane Kotler, art.cit. « Est également révélatrice du travestissement général des mots et des choses la récurrence du verbe « changer en » [...]. L'emploi de cette expression, comme celui du verbe « métamorphoser », montre qu'il ne s'agit plus seulement de déguisement, mais de changement dans l'être profond des choses, comme dans cette « apophétie », manifestement rédigée à une époque contemporaine du chapitre du *Sancy* relatant les mêmes événements (le meurtre du président du Parlement de Paris, Brisson, pendu dans une salle du Petit Châtelet)

sommet de l'Etat se trouve en effet, pour l'auteur, une association de malfaiteurs cupides et monstrueux, ce que révèlent avec éclat *Les Tragiques*.

Les changements d'état caractérisent lieux et individus à la Cour. Ces métamorphoses successives témoignent d'un lieu qui a perdu toute dimension charismatique et sacrée, c'est, encore une fois, un lieu théâtral, dénué d'authenticité, lieu de calculs et de chausse-trappes, qui abrite davantage de prédateurs que de personnages dignes d'exercer le pouvoir. Ici encore, trois occurrences du terme « changer » scandent la phrase, comme un refrain lancinant. Les êtres sont dotés de statuts, d'identités capricieux, ainsi le livre I se clôt sur l'évocation de ce lieu instable, opaque, en témoigne cette liste d'états successifs :

A quoy je n'ajousterai plus que l'exemple de Monsieur de Mercure qui, de Prince morfondu, se vid beau frere du Roy ; de là Gouverneur de Bretagne ; de Gouverneur Tyran, ; de Tyran Duc, par fantasie la frayeur de la France... tellement transubstancié... a laissé ruiner cette belle grande fortune, sans tirer pas un coup, horsmis (après la paix faite), un pauvre pet qu'il fit l'autre jour de sang froid, en la présence du Roy.

(*ibid.*)

Le travail d'iconoclaste de l'auteur passe cette fois encore par la trivialité. Celle-ci vise aussi bien le pouvoir royal que la foi catholique, puisque tout ce chapitre s'emploie à anéantir la notion de transsubstantiation, et le mystère de l'incarnation. Tout le chapitre intitulé ironiquement *De la transubstanciation* multiplie les variations sur le thème du change. Ainsi lit-on cette suite de Fibonacci qui se poursuit sur une page entière: « La Varenne a transsubstancié ses potages de cuisine en potages d'Etat, ses poulets de chair en poulets de papier ? Pardonnez à Morlas, s'il a fait semblant de croire la transubstanciation, lui qui s'est veu, dés le berceau, changé [...] d'escolier devenu Ministre, de Ministre espion des Huguenots à Paris, d'espion gendarme, de gendarme disciple de Du Perron [...] »

À l'instar de Shakespeare, on pourrait résumer certains chapitres de notre ouvrage par la phrase « All the world's a stage. »⁵²². Le chapitre se caractérise par des passages qui constituent des tableaux, et des portraits en situation, par exemple le passage qui relate l'épisode où, à Millau, les protestants tentent, à la faveur de la mort de Charles IX, de reconquérir des places huguenotes, on lit : « Toute l'assistance fut rangee : la Royne se frottoit d'un mouchoir, le Duc de Montpensier pleuroit, Richelieu soupiroit... » (II, 7, p. 650). Cette scène est singulièrement

: Tels artisans un jour, par changemens nouveaux,/ Métamorphoseront leurs temples vénérables/ En cavernes de gueux, les cloistres en estables,/ En criminels tremblons les sénateurs grisons,/ En gibet le Palais et le Louvre en prisons. (H, 880-884) Nous avons veu la salle basse du Louvre changée,/ de salle de comédies en salle de tragédies,/ de palais de Rois en gibet. (Sancy, p. 622) »

⁵²²Shakespeare, *As you like it*, II, 7, 1599.

dramatisée : « [...] le gros Chamier, ayant mis son manteau sous ses fesses, avoit le coude gauche avancé presque au milieu de la table, de l'autre main faisoit ses ongles avec des ciseaux [...]. » (II, 7, p. 652). Ainsi chacun joue-t-il son rôle, et affiche son peu d'intérêt pour les requêtes des protestants. Face à cette désinvolture assortie de vulgarité, Aubigné présente les réformés, qui « ont tenu teste aux plus grands Princes » (II, 7, p. 650).

L'auteur lui-même se met en scène, construisant sa légende dorée, se désignant par « Aubigné » puis par la périphrase assortie du démonstratif laudatif « Ce Huguenot » avec une réplique, proférée, précise le texte, « *impudemment* », faisant l'éloge d'Henri de Navarre : « [...] mais de son honneur il n'en rendra hommage à Prince du monde, tant qu'il aura une goutte de sang et un pied d'espee. » Ce qui met le roi « en furie » (II, 7, p. 651).

La conséquence est que l'ouvrage, par moments, quitte le genre du pamphlet pour celui du théâtre, ce que nous constatons aussi dans *Les Aventures du baron de Fœneste*. C'est, on le voit, l'occasion d'anecdotes remarquables, de mots d'esprit, de phrases historiques. En effet, ce qu'opère l'auteur, c'est aussi la métamorphose de l'Histoire, en proposant son propre récit. La Cour finit par se transformer sous sa plume en un cirque étrange et grotesque : « Monsieur, répliqua le Huguenot, c'est qu'en toute cette Cour il n'a singe, ni barbet, ni bouffon que ce que vous voyez. » (II, 7, p. 653).

L'ensemble de l'ouvrage convoque par ailleurs sur la scène une foule de personnalités, les contemporains d'Aubigné, comme ce marquis d'O., favori d'Henri III, auquel un vieux député lance, de façon très théâtrale : « Allez mon ami, allez tuer quelqu'un, afin que le Roy vous donne une grace, autrement vous ne l'avez point. » (*ibid.*).

Coupe-gorge, la Cour apparaît comme un lieu foutraque, où les protagonistes se soucient aussi peu de tenir leur rang avec dignité que de respecter une quelconque morale. Face à eux, la communauté huguenote est présentée sans costume, alors que la Cour est « embrassée d'un étrange artifice » (*ibid.*), deux mois après le massacre de la Saint-Barthélemy. Artifice, naturel, mensonge et vérité, ce sont les enjeux albinéens que l'on retrouve ici. La Cour comme bordel, est une autre métamorphose commune chez Aubigné, ainsi dans le chapitre *Du Purgatoire* : « [...] en cette heureuse saison où les beaux sièges de Paradis de la Cour sont tapissez pour les fils de putains [...] » (I, 4, p. 590).

Le pays tout entier a vu ses habitants et ses paysages transformés par un pouvoir dénaturé : « Les impôts de la France ont transubstancié aujourd'hui les champs de labour en pasturages, les vignes en friche, les laboureurs en mendiants, les soldats en voleurs, les vilains en

Gentilhommes [...]» (I, 10, p. 621). On constate que la dénonciation politique, comme la dénonciation religieuse, sont marquées par le changement, qui conduit à l'appauvrissement du peuple, à l'insécurité, et au renversement des valeurs de la justice et de l'éthique, et l'auteur de déplorer : « Quelle alteration a souffert le domaine du Roy ? » (*ibid.*). « Les putains des Princes sont transubstanciées en femmes et les femmes en putains. Les maquereaux s'en vont Princes. »

Henri IV est au cœur de cette problématique de la corruption, eu sens de l'altération, du monde. Ainsi, Sancy n'est-il qu'un suiveur, et on peut lire : « Chacun s'enquiert qui a induit Sancy à sa révolte : Je demande, qui a contraint le Roi à cela mesme ? S'ils respondent, pour sauver un Estat, et moy le mien, diray je. Oüy, mais cela est honteux ; La pauvreté l'est davantage. » (II, 5, p. 641). Le Roi de France a donc consenti à l'opprobre du change par intérêt, et ne vaut pas plus que Sancy qui illustre ici le caractère , malheureusement exemplaire-du point de vue albinéen-du roi de Navarre.

Sancy énumère les diverses options qui s'offrent à un huguenot en cette période de trouble : « S'il est roturier [...] S'il est Gentilhomme[...] »...Tous les états sont pitoyables, et il n'existe aucune réussite possible, même les bénéfiques lui sont inutiles. On quitte alors la plaisanterie afin d'évoquer sans ironie les « miseres » des huguenots : « Quelle aise peut-il avoir entre gens, qui n'oseroient s'estre resjouys, ni avoir raillé avec un de leurs voisines, qu'ils n'ayent aussi tost un surveillant au costé, comme une escarcelle ? »⁵²³

Traqués par un pouvoir qui a choisi le parti opposé, humiliés, les huguenots sont parfois ridicules, arrêtés dans une étape intermédiaire de leur métamorphose-conversion, « condamnez à estre le jouët des plus Grands », « ils s'imaginoient un quatriesme estat, qui ne fut jamais, et bransloyent un pied en l'air, qui n'est pas pour faire bonne desmarche. »⁵²⁴ Quelle plus belle illustration d'un monde qui n'est devenu « une branloire perenne »⁵²⁵ ? Mais dans ce déséquilibre provoqué par les atermoiments, conversions, changements intempestifs d'états, les femmes jouent un rôle important.

B ~ Le rôle des femmes dans la corruption de l'intégrité : Gabrielle, Thaïs, Marie l'Égyptienne et les autres...

⁵²³ *Ibid.*, p. 642.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp 643-644.

⁵²⁵ Montaigne, *Essais*, déjà cité.

Dans son article ⁵²⁶, Gilbert Schrenck évoque un climat de dépravations, dans lequel les femmes des rénégats jouent un rôle essentiel, et cite par exemple Sponde, qui n'avait « rien de public que sa femme ».

Dans le chapitre qui évoque l'intercession des saints, (I, 3, p. 588), Sancy met en évidence les femmes, et d'abord Gabrielle d'Estrées, qu'il nomme « La Sainte qui regne » et qui absout les amours du général de la Ligue avec Henri III et réalise des tractations souterraines afin de légitimer en échange les enfants conçus avec Henri IV. Au sein de cet univers marqué par les changements de statuts, Aubigné ridiculise ici le rôle des saints et assimile les complots et compromissions de la cour à des intercessions, associant la figure divine et celle du roi. Car il y a chez cet auteur des correspondances inversées entre le monde terrestre, et le monde céleste. Les deux sont un miroir l'un de l'autre, mais le premier on l'a vu bouleverse et renverse toute l'éthique du second. Il mêle avec audace et provocation les termes profanes, triviaux et sacrés, ainsi avec l'évocation de la duchesse de Montpensier : « Madame de Montpensier, que nous voulions crucifier en peinture, a expié par mesme voye l'assassinat du feu Roy. »⁵²⁷

Les femmes de la Cour apparaissent comme des catins, bizarrement recouvertes du manteau de la sainteté, ainsi encore « Sainte Marie Aegyptienne » qui « ne refusa homme » et Sainte Thays « canonyzee » (I, 2, p. 855). L'auteur ici s'amuse des figures de courtisanes repenties et conférant la sainteté à toutes les femmes de la cour, si légères qu'elles soient. La vertu douteuse des femmes constitue pour l'auteur un indice éloquent d'un monde en mal de vertu et de sens. Ainsi encore, dans le livre premier, chapitre V intitulé « De la justification des œuvres et œuvres de supererogation », se succèdent les amours du Vert-Galand. L'énumération consiste ici à mettre en évidence le caractère changeant d'un roi qui pratique la conversion amoureuse avec le même bonheur que la conversion religieuse. Mais la gaudriole laisse parfois entendre la critique de l'immoralité cruelle du Roy, ainsi lit-on à propos de la mort de Salboeuf : « [...] Il demandoit pardon [...] d'avoir servy aux infames amours de ce Prince avec Catherine de Luc d'Agen, qui depuis mourut de faim, elle et l'enfant qu'elle avoit eu du Roy. Se succèdent ensuite les Arnaudine, garce du Veneur la Brosse, la Putain du palefrenier, la petite Tignonville...la garce de Goliath, Fausseuse, Fleurette, Martine, la femme de Sponde. On trouve ici un singulier mélange de farce graveleuse, avec la mention des morpions du Roy, de la chaude-pisse, et de

⁵²⁶Sur cet article, voir le cr de Roland Guillot *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, études réunies par Olivier Pot. In: *Réforme, Humanisme, Renaissance*, n°73, 2011.

⁵²⁷*Ibid.*

pathétique avec le sort terrible de certaines de ces femmes, et bien sûr de discours à charge, comme avec Sponde, cible prisée par l'auteur, car converti au catholicisme en 1593.

Les femmes constituent bien un symptôme de la folie qui s'est emparée du monde, et le personnage de Mathurine, allégorie de la folie de par son nom, incarnera de façon spectaculaire et radicale cette hystérie féminine.

C ~ Les travestissements vestimentaires.

Le vêtement est un symbole de la dénaturation, nous l'avons constaté dans le *Faeneste*, et l'on connaît l'importance de cette thématique dans *Les Tragiques*.

Dans le chapitre dialogué entre la folle Mathurine et le jeune frère de Du Perron, cette thématique est essentielle. Outre le fait que les protagonistes évoqués manient ce que nous avons appelé une « novlangue », et ont un comportement plus théâtral qu'authentique, ils sont en outre vêtus et fardés de manière ostentatoire et fantasque. « Quoi ! Il portoit son rabbat sans empoix, comme du temps des haussecols, je lui en ai donné six, qui viennent à la moitié de l'eschine, et des manchettes jusques aux coudes [...] » (II, 1, p. 625). La surcharge vestimentaire est plus que jamais associée ici à l'ornement et au faste de l'Église de Rome.

Mathurine la folle joue ici le rôle d'une costumière vigilante, qui connaît le rôle essentiel que l'apparence joue au sein des organes du pouvoir, d'ailleurs les courtisans se trouvent-ils désignés par la périphrase « les fardez de la Cour » (*ibid.*). Mathurine explique : « Je lui appris à mettre des rozes par tous les coings [...] à relever sa ceinture à la fosse de l'estomach, à faire accroupir le chapeau et les perruques. » Les leçons de Mathurine, on le voit, poursuivent d'abord l'objectif de ridiculiser ceux qu'elle conseille.

D ~ La vraie et la fausse foi : de l'une à l'autre...et inversement.

Or voici ce que nous autres honnestes gens voulions
que l'Eglise Romaine laissast aller [...]. (II, 2, p. 631)

L'ouvrage constitue, avant que d'être une pseudo-confession, un réquisitoire explicite contre le Concile qui a refusé les propositions des réformés.

a~ Le pape et le haut-clergé face à la « bonne foi » huguenote.

La satire du pape est essentielle dans l'ouvrage, et ouvre d'ailleurs le premier chapitre. Le pape, dans notre ouvrage, est étroitement associé à l'argent et à la mégalomanie. Ainsi avons-nous déjà commenté l'énumération placée en ouverture, qui fait du chef de l'Église romaine un être monstrueux, et un usurpateur qui s'arroge le pouvoir et la dimension de Dieu. Ce que l'auteur reproche à cette foi catholique, comme tous les réformés, c'est d'être une Église mondaine, matérialiste, qui utilise la foi afin d'acquérir un pouvoir terrestre : c'est l'objet du premier chapitre qui introduit tout notre ouvrage, chapitre intitulé *De l'autorité de l'Église et de son chef*, et l'auteur précise que les catholiques « aim[ent] mieux concéder l'excommunication du Dieu du Ciel que de borner la puissance de Dieu en terre » (I, 1, p. 581). Le parallélisme place côte à côte les deux espaces, le mondain et le céleste, afin de mieux souligner ce qui pour le réformé constitue une faute extrêmement grave, le péché d'orgueil que les Grecs nommaient *hubris*. Ainsi le caractère divin du pape est-il raillé : [...] où il dit que le pape n'est pas homme [...] ».

Face à cette Église de luxe et de luxure qu'incarne le pape, soit l'Antéchrist, Sancy évoque la simplicité de la religion protestante et s'en moque, en évoquant les premiers temps de l'Église chrétienne, qui se référaient non aux textes apocryphes mais aux textes anciens : « L'Église sentoit la Huguenotte, ou pour mieux dire le fagot. » (I, 2, p. 582). Cette Église originelle est évoquée de manière antiphrastique comme celle qui « n'estoit pas annoblie », à l'époque en effet « les papes de Rome tenoyent leurs sieges dans des cavernes ».

Grâce à la pratique du rachat des indulgences, la papauté amasse une fortune, que dénonce fortement Aubigné par la satisfaction cynique de Sancy, qui évoque « [...] le *Livre des taxes* où un bon Catholique voit les pechez à bon marché, et sçait en un mot, pour combien il en doit estre quitte [...]. » (I, 2, p. 586). Quant à la religion réformée, méprisée par Sancy, elle est désignée par l'expression « [...] c'est la religion des gueux et belistres [...] » alors que les catholiques « [...] ont la graine de Paradis à leur bourse [...] » (I, 2, p. 587).

Le pape est aussi à l'origine du *mundus inversus*, il en est même le grand artisan et horloger : « [...] je vous prouveray que le Pape peut disposer du droict contre tout droict, faire de injustice justice, et que les choses faictes ne le soyent point. » (I, 1, p. 580). Il représente à lui seul la suprême hérésie pour Aubigné, le caractère jugé irrationnel et absurde des rites de la foi romaine. Une bulle papale, comme une bulle cardinalice, légitime tout, et, juchés au sommet

de l'Église de Rome, ses chefs cautionnent et légitiment la débauche et la luxure, comme le signifie clairement cet extrait du livre I, chapitre *Des traditions* : « [...] un Jesuiste, interrogé sur la perplexité d'un Sodomite, vous accommodera bien mieux que le Ministre. Il vous enverra au Cardinal de Sourdis, qui par sa Bulle seule pourroit remettre la sodomie et l'inceste. » (*ibid.*): Il apparaît également comme un assassin : « Ce grand Pontife Sixte Cinquiesme qui fit trancher en sa vie quatre mille testes [...] ». C'est enfin un suppôt de Satan, « estant donc par malheur entré en pact avec le diable »

Au fond, on retrouve nos deux allégories, Enay et Faeneste : « il est Papiste pour la reputation, il est Huguenot pour la guerison de son ame. » (II, 2, p. 634).

La satire ordurière du pape atteint sans doute un sommet dans le dialogue de Mathurine et Du Perron : « Vous dites, Messieurs les Huguenots, que ceux qui aujourd'hui tiennent les grands rangs en l'Eglise de Rome sont brigands et voleurs, qui pillent le bien des pauvres ; [...] » On lit plus loin que « [...] le Pape est l'Antechrist [...] » et « n'est pas Chrestien qui ne le croit ». On peut ici se référer à *La Comédie du pape malade* de Conrad Badius, et à la communication de Jean Claude Ternaux, car la vision du chef de l'Eglise de Rome y atteint un sommet dans le sacrilège ; Badius s'autorise à le mettre en scène vomissant ses vices :

« [...] d'une fantaisie dénonciatrice qui atteint son plus haut point lorsque le personnage vomit. Satan identifie ce qui est rendu. D'abord, des orphelins et du sang de veuves, pour signifier l'inhumanité du personnage (v. 523-525). Ce cannibalisme renvoie au *topos* du souverain dévoreur de son peuple, déjà présent chez Homère et que les protestants utilisent volontiers, comme l'ont montré les analyses de Frank Lestringant. Le pape est un loup pour l'homme. »

Plus loin, il présente la messe comme « [...] un rite d'idolâtres, une imposture, et, pire, comme une pratique anthropophage. L'épisode du vomissement du pape dont on a parlé est à comprendre dans cette perspective. Le mangeur d'hostie est un cannibale.⁵²⁸ »

b~ Les saints, médiateurs complaisants des fautes des hommes ; comment l'argent change le péché en peccadille⁵²⁹, et comment les apparences de la foi priment sur la foi.

Dans le cahier des charges du Concile de Trente, que vise cet ouvrage, la dénonciation du culte des saints figure en bonne place, notamment dans un chapitre qui lui est dédié, *De l'intercession des Saints et Saintes* :

⁵²⁸ Jean-Claude Ternaux., art. cit.

⁵²⁹ Voir *Les animaux malades de la peste* de La Fontaine, *Fables*, et allitération très significative : « Sa peccadille fut jugée un cas pendable. »

Toutes personnes ne vont pas indifféremment présenter leurs requestes au Roy, mais par mediateurs, comme Princes, Princesses, Conseillers d'Etat et Maistres des Requestes : *Ergo* il faut que les Saints et Saintes fassent leurs affaires du Ciel, comme nous faisons ceux de la Cour.

(I, 3, p. 588)

On repère l'association du domaine mercantile, administratif, de la foi et du politique. C'est cette hydre de Lerne que raille l'auteur. Pour un calviniste, il ne doit pas y avoir d'intermédiaire et la foi est une affaire personnelle : elle ne doit pas relever de la catégorie du marché public. Tout peut être racheté, tout est susceptible d'être pardonné, grâce à ce circuit organisé qui passe par la médiation des saints et le rachat des indulgences. Le chapitre insiste sur le fait que ce qui prime, c'est la démonstration, l'exhibition de la foi, et non la foi, nouvelle preuve que, pour Aubigné, la foi de l'Église romaine consiste avant tout dans un costume, une posture, et non une réalité. Ainsi, Sancy énumère-t-il, sous la forme très didactique d'un manuel qui rappelle *Les Regrets* de Du Bellay, le cahier des charges de l'Église romaine :

[...] qu'ils apprennent à lire de bonne grâce leur *Ora pro nobis* ; qu'ils sçachent bien leurs heures à l'usage de Chartres : dire ouy, et puis demander que c'est, et pour feindre la beste, l'estre a bon escient. [...] Par telle voye ils gagneront une intercession, cette intercession sert de suffisance [...]. » (*Ibid.*)

Et l'auteur de mêler sans cesse le fait politique et le fait religieux, qui se superposent et génèrent une confusion, laquelle participe du *mundus inversus*. De même emploie-t-il la périphrase ironique « La Sainte qui regne » (*ibid.*) pour désigner Gabrielle d'Estrées.

Le chapitre V du livre premier, *De la justification des œuvres et œuvres de supererogation*, complète cette satire, en dressant une liste des moyens de gagner son paradis sur terre. Sancy énumère tous les avantages acquis par les chefs de la Ligue qui se sont soumis aux Catholiques : ceux-ci n'ont pas même besoin de l'intercession des Saints pour gagner leur « place au Paradis de la France ». (I, 5, p. 593). La désinvolture est le mode opératoire de Sancy : « Que les Heretiques avec leur Saint Paul preschent la grâce, la foy et la fidelité tant qu'ils voudront » (*ibid.*) et ce qui compte est d'assurer dans ce monde, et non dans l'au-delà, son salut, pour preuve cette phrase : « Vous ne croyez pas aux indulgences du Pape : voyez quelles sont les indulgences du Roy qui n'est pas Pape » (*ibid.*). Le triangle constitué par le chef de l'Église romaine, le roi de France, les saints, avec comme monnaie le rachat des indulgences, assure la pérennité de ce système décrié par Aubigné.

Ce dernier ironise sur la méritocratie catholique chez les Grands, beaucoup plus efficace que celle des austères réformés ou d'une foi sincère : « [...] au lieu que les bigots s'amuse à gagner pardon par milliers d'années, ceux-ci gagnent les escus par milliers [...] » (*ibid.*).

On observe que l'argent et le pouvoir se situent au cœur du processus de la métamorphose, et ont le pouvoir de « transubstancier », pour plagier l'ironie albinéenne, toute chose. Tout le pays est marqué par ces métamorphoses qui consistent à passer sans cesse et sans transition de l'espace religieux à l'espace politique. À cet égard, la citation de la *Pharsale* de Lucain (II, 9, p. 664) constitue sans doute une clef de l'ouvrage, à l'instar du poème du paon dans le *Faeneste* :

*Cum fato converte fidem ; tu desere partes,
Postquam nulla manet fiducia partibus illis ; exeat aula
[...]
Qui vult esse pius !virtus et celsa potestas
Non coeunt.⁵³⁰*

Ainsi l'opportunisme, variation sociétale de la métamorphose, est-il au cœur du pouvoir. La vision albinéenne est celle d'une sorte de tourbillon vertigineux qui accable les justes et favorise la perfidie, au sens littéral du terme, et le passage d'un état à l'autre constitue un danger pour une société folle, où le jeu des ambitions et des menaces crée dans l'humanité un désordre et une confusion qui désespère les plus « Fermes ». Probité méprisée, loyauté punie, méchanceté récompensée. On notera le champ sémantique du change omniprésent dans ces vers, sous les formes de la notion de « Fortuna », de « converte », mais surtout par le verbe « *facere* ». Tout est dans l'artifice, et la fabrication, de toutes pièces, d'un nouvel ordre moral, fondé sur le mensonge des apparences. Cette thématique, plus propre à *Faeneste*, est ici rappelée : « *facere omnia saeve* » [ne rien faire que pour l'apparence] (II, 9). Cet éloge paradoxal nous rappelle également la nature complexe d'un texte antiphastique qui doit en permanence être lu à l'envers. Ajoutons enfin que le genre est associé à la folie, ainsi dans *l'Eloge de la folie* d'Érasme. Décidément, le message d'Aubigné rejoint celui de ce dernier auteur : « C'est bien la pire folie que de vouloir être sage dans un monde de fous. »

La volonté de ridiculiser les saints est présente dès le livre premier, à travers une énumération satirique des différentes étapes de la vie de Saint François : « Et quand il mit sa chemise à part

530 « Il faut changer selon les affaires et abandonner le party sur lequel on ne peut plus s'appuyer [...]. Que celui sorte de la cour qui veut estre pieux. La vérité et la puissance ne s'accordent point. » Traduction de l'édition citée, p. 1345-1346.

pour s'arborer devant les Dames tout nud en la place du Crucifix, c'estoit pour monstrier les beautez de nature, comme n'ayant point mangé du fruit de l'arbre de Science, et reprendre, si non la science, à tout le moins la nudité du Père Adam. » (I, 2, p. 584). Comme souvent chez Aubigné se mêlent gauloiserie et satire de la religion de Rome. Le discours se fait alors jubilatoire et la joie de la transgression supplante l'intention militante. Le même saint est évoqué comme un homosexuel sulfureux : « Saint François demouroit tout en feu regardant frère Macé » (I, 2, p. 587). Ainsi l'auteur poursuit-il avec « Saint Germain « qui « ressuscite un âne » (I, 2, p. 584), blasphémant sans vergogne. L'évocation de saint Germain est suivie sans transition par celle d'un frère puni pour avoir trop « chevauché les nonnains »⁵³¹. La contamination du profane, ici de la trivialité, et du sacré, est systématique et relève de la littérature pamphlétaire protestante dans sa plus pure tradition. Il s'agit de transformer la pseudo-confession en un support propice à la gaudriole et destiné à discréditer tout à fait l'éthique de l'église catholique. La religion catholique, en effet, est ainsi celle où les croyants « trouvent remedes à leurs maladies naturelles et desnaturees » (I, 2, p. 587). Outre la plaisanterie très salace, cet extrait véhicule le message du militant de la « vraie foi » : ayant abdiqué les préceptes et l'esprit des premiers temps du christianisme, l'Église de Rome a changé de nature, et perdu son identité, comme sous l'effet d'une maladie...honteuse.

c~ Le thème du purgatoire associé à l'espace incertain des conversions : quand le compromis se transforme en compromission

Le chapitre IV du livre I, intitulé *Du Purgatoire* s'attaque à un espace que les réformés ne reconnaissent pas : espace intermédiaire, espace de transformation, entre enfer et paradis. Aussi Aubigné le considère-t-il logiquement comme un mauvais lieu, celui du compromis, et par voie de conséquence, de la compromission.

L'auteur commence par une analogie entre cet espace et le tiers parti, qu'il nomme le Tiers lieu : en 1591, celui-ci se serait formé à la suite des longueurs du siège de Chartres parmi les catholiques ralliés à Henri IV. Ces derniers jugeaient que les huguenots prenaient trop de place auprès de lui et souhaitaient lui substituer un prince catholique, par exemple le cardinal de Bourbon. Les notes de l'édition de La Pléiade précisent que leurs intrigues eurent peut-être pour

⁵³¹ La note de la p. 1287 fait le lien avec le *Fæneste*.

effet de précipiter la conversion de Henri IV, c'était, en tout cas, le point de vue de l'auteur. On voit que se superposent ici encore les deux espaces, le politique et le religieux.

Plus largement, le chapitre discrédite le purgatoire en usant, comme souvent, de la trivialité du discours :

[...] il dit, en se grattant l'occiput et en se frottant les couilles : Ce sont par la vertu bieu les huguentots qui sont causes de ce malheur. Car au temps passé, nos peres avoyent une repeuë de quelque séjour pour aller au Paradis ; maintenant que ces paillards ont desmantelé le Purgatoire, il faut y aller d'une traicte : c'est pourquoi j'avois pris cette haquenee.

(I, 4, p. 592)

Espace intermédiaire, d'opportunité de changement ou d'opportunisme, c'est tout un pour un réformé. Aubigné ne tolère pas plus les espaces spirituels intermédiaires que les choix religieux alternatifs. Aussi le purgatoire est-il l'occasion de nombreuses plaisanteries, notamment dans le livre II, chapitre II, *De la réunion des religions*.

Comme souvent, le politique et le religieux se confondent, et Aubigné associe le Tiers Parti, qui se serait formé en 1591, et dont les membres souhaitaient substituer à Henri IV un souverain moins favorable aux protestants, au Purgatoire.

Le purgatoire, ou Tiers Lieu, est présenté comme une invention de l'ordre de la faribole : « je lui demande où il estoit parlé du Purgatoire en la Sainte Escriture ? » (I, 4, p. 590). Alors que Sancy peine à trouver des sources fiables qui évoquent le Tiers Lieu, l'auteur ironise et lui fait expliquer qu'enfin il a trouvé une source « en *Matheologie* ». Ainsi ce qui devrait être espace de sagesse, de rédemption, se trouve-t-il métamorphosé, sous l'effet du *mundus inversus* qui frappe tout le pays. Le purgatoire est donc le lieu où on achète sa survie, en acceptant le change, la conversion : « Il y a en France quelques autres petits Purgatoires, mais ils ne font pas grand fumeë, parce que les pardons y sont à trop bon marché. » (I, 4, p. 590). Le marché des âmes vénales est en effet prospère, l'époque lui étant très favorable.

Cependant, la conversion génère des inquiétudes et n'assure pas forcément le salut, pas même sur terre, c'est évidemment le discours du militant forcené qu'est Aubigné. Ainsi le chapitre neufviesme du livre II, *Corollaire*, à défaut de narrer une confession, restitue les angoisses de Sancy, peu existentielles :

Un jour qu'il tonnoit, Monsieur le Convertisseur me vint voir, et me trouva fort estonné, peu de temps après ma conversion. Je n'avois pas bien dormi la nuict ; et sans mentir j'eusse voulu ma conscience couchée à part.

Il s'agit dans ce chapitre de mettre en évidence l'incertitude du gain de la conversion, et l'intérêt possible qu'il y a à demeurer, comme Agrippa, ou Rosny, un « ferme Herétique » (p. 661). Ce qui guette les nouveaux convertis, c'est la disgrâce auprès du roi, voire, la mort, que l'auteur attribue implicitement à une vengeance divine, alors qu'elle est parfois intervenue, ainsi pour Morlas, dix ans après sa conversion. Changer de nature, c'est donc s'exposer parfois au pire, signifie Aubigné. Sancy sera néanmoins persuadé par les arguments du convertisseur qui lui explique que le tribunal du Jugement dernier est plus incertain que les « affaires de ce siècle » (p. 663). Il s'agit donc d'assurer son confort matériel, et sa survie, dans ce monde, et d'endormir sa conscience, car les pensées « ne sortent point dehors ». C'est alors le convertisseur qui se confie à Sancy : « [...] Je vous ai dit ces choses comme en confession ; je vous recommande mon honneur [...] » On voit que l'honneur de l'évêque d'Évreux est, comme sa confession, mis à mal par l'auteur. Le dedans et le dehors sont deux aspects si différents ici que l'on comprend que la transformation religieuse soit vécue par le réformé comme un travestissement, un mensonge, qui opère un divorce irrémédiable de l'individu avec sa conscience, et donc, avec sa nature profonde, et au-delà, le lien avec Dieu se trouve rompu. L'infamie de ces opportunistes de la conversion sera encore plus manifeste lorsque le convertisseur racontera l'épisode monstrueux de la Saint-Barthélemy, voir chapitre dédié.

d~ Les miracles et la démonologie : les reliques et les martyrs.

Cependant, c'est dans la reconnaissance des miracles, et l'exploitation qui en est faite, que s'exprime avec le plus de virulence la haine d'une Église qui tire profit, pour Aubigné, de la naïveté et du succès des superstitions. Il y a là de nombreux points communs entre *Les Aventures du baron de Faeneste* et notre ouvrage. On y retrouve tout un peuple de miraculés et de possédés. Aubigné dresse un nouvel inventaire de supercheries liées notamment à la pratique spectaculaire de l'exorcisme. En l'occurrence, c'est là la manifestation, pour lui, la plus claire, d'une religion qui a besoin de symptômes, ou plutôt de mises en scène et de publicité pour se manifester. Et comme toujours, il s'agit de tirer profit de la situation « pour en tirer un miracle notable à la Pentecoste prochaine » (I, 6, p. 599), « bien que ces miracles fussent faux, ils estoient pourtant utiles *ad pias fraudes* à fraudes pieuses » (*ibid.*). L'oxymore s'ajoute ici aux habituels paradoxes qui permettent à l'auteur de traduire par la stylistique le *mundus inversus*.

Écumantes, hurlantes, proférant « seize » (*ibid.*, p. 601) langues, offertes au regard de tous, ces « garces » qui sont « [instruites] à faire la Demoniaque » (*ibid.*, p. 598) annoncent les hystériques de Charcot, mais constituent une caution fondamentale de la foi catholique, et une source de revenus que dénonce Aubigné. Ainsi, à travers la satire des pèlerinages générés par ces miracles qui transforment les possédées et les ramènent à Dieu : « [...] car en lieu inhabité il s'estoit bati en trois ans quatre vingts maisons et cinquante hosteleries...et quand il n'y eust eu autre miracle que bastiment de maisons [...] » (*ibid.*). Le véritable miracle, on le comprend ici, est la prospérité qui est générée par ces miracles improbables, qui font surgir de terre des villages entiers, grâce à la perspective de gains à réaliser par les pèlerinages.

Les Catholiques ligueurs tentèrent même, relate ce chapitre, d'utiliser la démoniaque Marthe Brossier de Romorantin contre la politique d'Henri IV qui venait de faire proclamer l'Édit de Nantes en 1598. Cet épisode est restitué ici : elle fut amenée à Paris pour y être examinée par une commission de médecins mandatés par Henri IV, et ceux-ci ne découvrirent rien de surnaturel. Lorsqu'il s'agit de résurrections, l'auteur ironise sur le fait qu'on ne veut pas de témoin, sinon « l'hostie » (*ibid.*, p. 603). Aubigné renoue ici avec les énumérations et antithèses, pour mettre en scène la cohorte grotesque des faux miraculés :

Il ne se faut donc point scandaliser de voir retourner les malades comme ils sont venus ; car l'opération du miracle ne se fait qu'au prix de la creance, pourtant ce saint homme instruisoit les aveugles à dire qu'ils voyoient, les sourds à dire qu'ils entendoient : il n'y avait que les boîteux qui ne pouvans tromper autrui de leur tromperie, disoient qu'ils ne marchoient point du tout auparavant [...].

(*ibid.*, p. 601)

Particulièrement honni par l'auteur, le culte des reliques, que le concile de Trente avait réhabilité, est l'objet quant à lui d'une satire qui passe notamment par la paillardise. Ainsi, Aubigné, par l'intermédiaire de son narrateur Sancy, leur prête-t-il des vertus souvent liées à l'épanouissement sexuel, comme dans le chapitre *De la réunion des religions* où il est question de reliques dérobées à Saint-Martin-de-Tours qui « font revenir les tetins durs, comme à une pucelle. » (II, 7, p. 650).

Aubigné dresse une liste de reliques odieuses, les vénération grotesques et souvent répugnantes suggérant le paganisme et la superstition qui se mêlent à la religion de l'Église de Rome : ainsi adore-t-on « [...] un Priape de bois à l'antique, qui avoit le bout rougi à force d'être lavé de vin [...] » (II, 3, p. 634).

Cette évocation des cultes des reliques autorise Aubigné à multiplier les anecdotes qui ridiculisent le culte du crucifix, raillant la foi ostentatoire des faux bigots : « [...] le glorieux Martyr Monsieur Saint Biron, qui ayant vescu en mespris de toute religion, devint tout à coup si bigot, que quand il trouvoit un crucifix [...] il en baisa une entre deux estrons. » (II, 9 p. 560) Fausses reliques, et faux martyrs, c'est ce que dénonce la Réforme, mais dans le monde à l'envers, la vérité se change en mensonge : « [...] un Heretique, qui me vouloit montrer tous ces Martirs estre faux » (II, 6, p. 647).

Face à ces faux martyrs, Aubigné va opposer la longue liste des martyrs de la Saint Barthélemy, épisode qui se situe au sommet de cet univers de dupes qu'il dénonce.

V ~ L'horreur, les massacres et les tortures associés à la foi, et le cas particulier de la Saint Barthélemy comme symptôme aigu d'un monde malade et dénaturé.

Dans l'univers infernal d'Aubigné, l'assassinat, présenté comme un devoir de citoyen, tient une place de choix. Ainsi lit-on dans *Des miseres des Huguenots*, chapitre cinquième : « S'il a des procès civils, nos juges les changeront en criminels » (II, 5, p. 642) et, au chapitre suivant, « un meurtre qu'un bon catholique avoit commis ». À la tête de ce crime massif et organisé, on trouve l'État : « Tout Prince qui voudra regner par l'équité et sans estre controllé de la parole de Dieu, il faut qu'il extermine les Huguenots. » (II, 7, p. 649). La périphrase est également antiphrase : « les grandes batailles et justices de la St Barthelemy » (*ibid.*). Il est nécessaire de revenir ici sur l'épisode déjà évoqué de la Saint Barthélemy, qui clôt l'ouvrage : alors que Sancy est incertain de faire le bon choix en cédant au change, celui-ci, pour illustrer les vertus de l'opportunisme religieux, lui raconte comment, la nuit de la Saint Barthélemy, à la faveur de la tragédie, il opéra sa seconde conversion, « quand le massacre se fit » (II, 9, p. 665) il reçut et appliqua le conseil avisé d'un abbé que l'auteur ne nomme pas. Il s'agissait de « [...] sortir en ruë l'espee à la main, et faire le massacreur, pour sauver [sa] vie [...] » (*ibid.*). Denis Crouzet, dans l'ouvrage cité plus haut, multiplie les témoignages de ce type. La nuit de la saint Barthélemy a été propice aux métamorphoses improvisées, de huguenots en catholiques.⁵³² Et Aubigné de préciser que le huguenot que Sancy assassine alors l'accueille en ami, car il l'hébergeait depuis plusieurs mois. Le caractère trivial des détails- « [...] je lui fourre quant et

⁵³² Denis Crouzet, *op. cit.*, « Le déguisement fut pour d'autres une protection, un déguisement qui parfois n'empêcha pas la violence. » p. 52.

quant mon espee dans le corps [...], assorti ensuite du viol en réunion de la femme de son hôte- « [...] avec les autres compagnons, qui me la tenoient [...] » (*ibid.*) constitue un récit à la fois horrible et grotesque, en raison de la conclusion du convertisseur, qui résume cet épisode en un « brave traict », et dont le cynisme en fait l'exacte antithèse de l'homme d'église qu'il est censé être, puisque ses seules craintes, au bout du compte, ne sont pas des scrupules mais des inquiétudes : « une d'Etat, l'autre de religion » (*ibid.*). En effet, si le parti huguenot venait à l'emporter, il pourrait connaître des revers de fortune, et si la justice divine existe, il mourrait comme d'autres convertis d'une « fièvre chaude ». Nous avons par conséquent ici l'étrange métamorphose d'une confession et d'un convertisseur. Et l'ouvrage s'achève sur la solution à tout problème : changer, et encore changer, en fonction des vents favorables ou contraires : « [...] En ce cas nous sçavons, Dieu merci, le chemin d'y aller, d'en venir et d'en retourner [...] ». Les coups de pieds infligés au crucifix, derniers mots de cette confession, sont la signature du pamphlétaire Aubigné qui retire ici le masque de Sancy pour un ultime discours à charge.

Les martyrs sont évoqués dans le chapitre huit, à travers un très « gros livre des martyrs » jugé très dangereux par Sancy, allusion au Martyrologe protestant de Jean Crespin. Sancy se lamente de la redoutable efficacité militante de ce livre qui « a osté beaucoup de gens » aux catholiques. Il se réjouit que les nouveaux martyrs soient si rapidement assassinés que nul n'a le temps de faire la publicité de leur vertu et de leur fermeté face à la torture. Sur le ton primesautier du pamphlétaire, l'auteur suggère, par touches, tout le sombre univers de la délation, des sévices corporels, des pendaisons, des immolations : « Cela nous a osté beaucoup de gens, qui ont veu autrefois ces Prescheurs, ayant pour chaire l'eschaffaut, l'eschelle, ou le bucher. » Heureusement leur constance n'a pour témoins que « [...] les geoliers et les bourreaux, qui ne descouvriront pas le secret [...] » (II, 8, p. 654). Le sacrifice des réformés est associé avec cynisme à celui du Christ, il s'agit pour Agrippa de « nourrir comme hosties à Dieu » les jésuites du corps supplicié des huguenots. Étrange métamorphose ici de la transsubstantiation. Au passage, Sancy est agacé par le fait que les réformés ne définissent comme martyr que ceux qui n'ont utilisé que la prière pour se défendre, soit « dix sept mille Albigeois esgorgez en un jour » et « trente ou quarente mille ames despechees à la feste et aux feries de Saint Barthelemy. » L'approximation ici révèle en creux la cruelle désinvolture de Sancy. Celui-ci propose un vrai livre ds martyrs « à la romaine », en incluant Charles IX, qui « mourut de déplaisir, pour les pouvoir tous achever, et eux disent qu'il en mourut en

blasphemant de rage ». Sancy ici remet en cause la version des Catholiques qu'il qualifie de bigots, lors de la chute du pont neuf en 1596, interprétée par eux comme une vengeance de Dieu qui pensait ce jour réunir « les enfants des deux maisons » qui se mariaient. Au contraire, Sancy affirme que Dieu a déploré le fait qu'il n'y ait pas eu assez de victimes du côté des huguenots, et a puni pour cela les Catholiques. En outre, précise Sancy, peut-être faut-il pardonner ceux qui ont profité de l'opportunité pour piller les victimes avant de les jeter par-dessus le pont, car peut-être pensaient-ils avoir affaire à des Héretiques, ce qui donc les excuse : « [...] il faut avoir esgard s'ils presupposent ne faire mal qu'à des Hérétiques [...] ». Pierre de l'Estoile précise que les catholiques, en toute bonne foi en somme, considèrent ce massacre comme une preuve éclatante de leur « bon zèle ». ⁵³³

Cependant, la suprême infâmie consiste dans le mensonge diplomatique, qui métamorphose le déshonneur en vertu pacificatrice, et qui consiste à prétendre rechercher la paix par la réunion des deux camps, alors qu'il s'agit d'en anéantir un, celui des réformés :

Estant chose très malaisée de détruire l'opinion des Huguenots par disputes, ni par persecutions, nous avons très bien desseigné d'y procéder par réunion des Religions ». (II, 2, *De la réunion des religions*, p. 631)

L'ironie d'Agrippa multiplie les railleries : il est long et complexe, et périlleux d'un point de vue politico-économique, de se défaire des protestants, aussi la perfidie d'une diplomatie de façade s'avère-t-elle une bonne option. Les « honnestes gens » (II, 2, p. 632) désignent ici les huguenots, car à cette étape de son récit, Sancy était protestant. Il énumère alors les requêtes des réformés lors du concile de Trente, nouvelle occasion de multiplier les saillies contre l'Église de Rome, et imagine une religion nouvelle qui serait un mélange des deux fois, une synthèse qu'il qualifie avec sarcasme de « brave religion », qui « eust rejeté les incommoditez des deux » : celle que refuse l'auteur apparaît comme le lieu de l'exhibition, du faste, mais aussi de la luxure : « En mesme temps l'autre Eglise devoit reprendre les pompes, la musique, les dances, force festes, les beaux et grands revenus d'Eglise. [...] » Et l'auteur de citer le « docte livre » de Cayet, *Du retablissement des bourdeaux* ». Réunir les religions, pour Agrippa, c'est joindre la bonne conscience d'une foi authentique aux compromis nécessaires de la vie mondaine, « [...] il est papiste pour la reputation, il est Huguenot pour la guerison de son

⁵³³ *Op.cit.* « [...] approuvés et loués comme vrais tesmoignages d'un bon zèle à la religion catholique. » p. 52.

ame. ». Époque de travestissements, de mensonges, dénuée de scrupules, c'est ce que l'auteur condamne.

On trouve une amusante allégorie de ce monde qui mute en permanence, et ne sait plus à quelle religion se vouer, dans la peinture du curé des Eschillez- évoqué également dans le *Fæneste*- à la fin du chapitre II, qui change de discours et d'attitude en fonction de ceux qui passent la porte de son église : « S'ils disoient : Nous sommes de la religion de nos peres, lors il couroit à l'aube et l'estole, et demi vestu commençoit, *Adjutorium nostrum in nomine Domini*. S'ils disoient qu'ils avoient la cognoissance de Dieu par sa grâce, il tournoit une chaire devant derriere, et mettant les mains sur le haut, il commençoit après l'interrogation : Notre seigneur nous monstre en quelle pauvreté nous naissons tous [...] » (II, 2, p. 635). Cette caricature de l'abbé girouette est simultanément grotesque et éloquente : le curé cherche pour Agrippa à concilier deux fois inconciliables, car pour lui l'une est sincère et incorruptible, l'autre est de façade et dénuée de vertu.

VI. Le *Dialogue de Mathurine et du jeune Du Perron* : Mathurine, la folle qui dit la vérité.

« On m'a donné une piece nouvelle de Theologie moderne, digne, à mon avis, de tenir place en cette marqueterie. » (II, 1, p. 623) annonce Sancy, et il explique qu'il s'agit là de montrer « combien la bonne mesnagere Sainte Eglise Romaine employe de gens à ramener le monde à la grand voye » (*ibid.*). Le terme de « marqueterie » nous rappelle la complexité générique de notre ouvrage, qui trouve avec ce chapitre improbable et important, à la croisée des deux livres, à l'ouverture du second et au cœur de la *Confession*, un curieux point d'orgue. Dans le cadre de cette étude de la métamorphose, Mathurine est évidemment une véritable allégorie de la folie ordinaire du monde, figure bouffonne, transgressive, elle constitue simultanément un personnage de farce et un outil de polémique majeur. Elle est « au service d'un discours de déconsidération de l'Eglise catholique »⁵³⁴. Mathurine a existé, on le sait, notamment par l'article de Marion Lemaignan. Elle était « la folle en titre d'Henri IV »⁵³⁵.

⁵³⁴ Marion Lemaignan, « Mathurine ou la question d'un tiers espace de l'hétérodoxie, dans *La Confession catholique du Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », *L'Atelier du Centre de recherches historiques* [En ligne], 04 | 2009, p. 1 [<https://journals.openedition.org/acrh/1234>]

⁵³⁵ *Ibid.*

Le chapitre ménage donc un dialogue entre Jean Davy, le frère cadet du cardinal Du Perron, et Mathurine, dont il est avéré qu'elle « est largement connue des rues de Paris », que plusieurs libelles nommés « mathurinades » lui sont attribués, et qu'elle « paraît revendiquer son état de folle et exploiter cette fonction »⁵³⁶ comme outil de transgression. L'Église qui incarne l'ordre va être mise en scène comme un espace de désordre caractérisé.

Le chapitre s'ouvre sur la paronomase qui donne le ton : « une honneste conference entre les conferences que ce siecle a conferees » (II, 1, p. 621). L'antiphrase est ainsi triplement réaffirmée. Il multiplie ensuite les épisodes scabreux, et évoque la conversion par la « *Troulogie* » (II, 1, p. 623). La débauche du cardinal du Perron que Mathurine associe à son homosexualité est omniprésente et restituée avec force détails,⁵³⁷ comme outil de conversion et les remarques offusquées du jeune frère ne troublent guère les récits de Mathurine : « [...] parlez-vous ainsi d'un tel Prelat ? *Mathur*. O mon ami, cela n'empesche point la conversion [...] » (*ibid.*).

Du Perron et Mathurine rivalisent dans l'art de la métamorphose, et chacun se vante d'avoir converti avec efficacité. Ainsi Du Perron est-il fier, à l'égard d'un converti, de lui avoir « appris à parler des Peres, sans les avoir leus » (II, 1, p. 624), de lui avoir fait part de la « *Matheologie* », de lui avoir montré qu'« honorer à demi les creatures de Sa Majesté estoit manque de respect au createur » (*ibid.*). Convertir les réformés revient ici, peu ou prou, à la gestion d'une maison de prostitution, aussi Mathurine est-elle une « maquerelle », et dans ce monde inversé, « les maquerelles seroyent nos Docteurs » (II, 1, p. 626). Quant à Du Perron, son interlocutrice le désigne comme « le macquereau de la Cour et du Parlement ». C'est alors un déluge de remarques salaces sur les pratiques sexuelles des catholiques, et notamment de Du Perron qui finit par s'insurger : « Ho, vertu bieu, je te feray taire, maraude. » (II, 1, p. 626). Les blasphèmes abondent dans ce chapitre étonnant qui laisse libre cours à la haine jubilatoire d'un auteur dont les récits sont davantage destinés à amuser et scandaliser qu'à convaincre. Sodomites, sorciers, les convertisseurs apparaissent comme des vecteurs de maladies vénériennes, du chancre et de la vérole, et des champions, sans jeu de mot, de mauvaise foi.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 2. « Proche de l'entourage royal, celle-ci touche une pension pour remplir sa fonction de folle et plusieurs mémorialistes témoignent de sa présence auprès du roi et du Dauphin (Bassompierre, Héroard, Pierre de l'Estoile notamment. »

⁵³⁷ Voir Marion Lemaignan, *art.cit.* « [...] allusion probable à la sodomie, d'autant plus que ce passage fait le lien avec un récit de Mathurine qui raconte avoir vu sortir bien tôt le matin un courtisan de la chambre du cardinal. Elle suggère alors encore l'homosexualité des frères Du Perron [...] »

Cette association de la grossièreté et de l'univers de la conversion est avérée dans la réalité de l'époque, et au plus haut degré de l'Etat, ainsi trouve-t-on des images et un registre tout aussi grotesques dans le témoignage de Pierre de L'Estoile, en Annexe de l'ouvrage cité plus haut, *Traité des douceurs de l'affliction*. Pierre de L'Estoile restitue en ces termes les circonstances qui ont entouré la tentative de conversion de Catherine de Bourbon, fervente protestante, qui tint tête, y compris au fameux cardinal Du Perron :

« Le Roy pour induire Madame sa sœur à se faire catholique comme luy, et se convertir selon le désir et vouloir du pape, aux bonnes graces duquel il desiroit s'entretenir, tascha premierement de la gaigner par belles prieres et grandes promesses : puis voyant qu'elles lui servoient peu ou rien du tout, eut recours aux grosses paroles, et aux menasses [...] chacun ne la tiendroit par tout que pour la garse du duc de Bar. Elle lui repartist genereusement, que le principal estoit que de cette garce là qu'il disoit, on veriferoit tousjours, que sa Majesté en avoit esté le maquereau.⁵³⁸»

Le sophisme est bien sûr au rendez-vous, et Mathurine incarne la déraison qui raisonne : « Vous dites, Messieurs les Huguenots, que ceux qui aujourd'huy tiennent les grands rangs en l'Eglise de Rome sont brigands et voleurs, qui pillent le bien des pauvres ; or il est dit : Ma maison est maison d'oraison, mais ils en ont fait une caverne de brigands, ores donc puis que nos gens d'Eglise sont brigands, nostre Eglise, qui lui sert de caverne, est par nécessité maison d'oraison. » Ce qu'il fallait démontrer... Mathurine illustre à merveille l'idée de Socrate dans le *Gorgias*, selon laquelle la rhétorique est la cuisine du mensonge. C'est alors un déluge de remarques salaces sur les pratiques sexuelles des catholiques, et notamment de Du Perron qui finit par s'insurger, voir la remarque page précédente. » Les blasphèmes abondent dans ce chapitre étonnant qui laisse libre cours à la haine jubilatoire d'un auteur dont les récits sont davantage destinés à amuser et scandaliser qu'à convaincre. Sodomites, sorciers, les convertisseurs apparaissent comme des vecteurs de maladies vénériennes, du chancre et de la vérole, et des champions, sans jeu de mot, de mauvaise foi. Au milieu de la narration des turpitudes des moines et des courtisans, Mathurine et Du Perron introduisent sans vergogne les figures de Marie⁵³⁹, du Saint Esprit, de Caïn et Abel... la cohabitation des termes grossiers et des noms de ces entités religieuses majeures relèvent d'un genre improbable, celui du pamphlet le moins élevé : « Mais ne faisons point ici la comedie, ne reprochons point nos ordures, et te contente que c'est moy qui ay converti sainte Marie[...]il faudroit un visible Sainct Esprit. Et

⁵³⁸ Annexe I, *op.cit.* Pierre de L'Estoile, « Reparties de Madame au Roy sur le subject de sa conversion que sa Majesté desiroit et l'en pressoit, 1601 ». p. 137.

⁵³⁹ Même si c'est de la conversion du baron de Sainte Marie du Mont dont il est question, l'ellipse joue évidemment sur l'ambiguïté.

quant à la succession personnelle, il dit que nous serions tous fils de putains, puis que les Prestres ne sont pas mariez. » En quelques lignes, et de manière délibérément abjecte, Aubigné effectue un réquisitoire de l'Église catholique, de tout ce que la Réforme remet en cause.

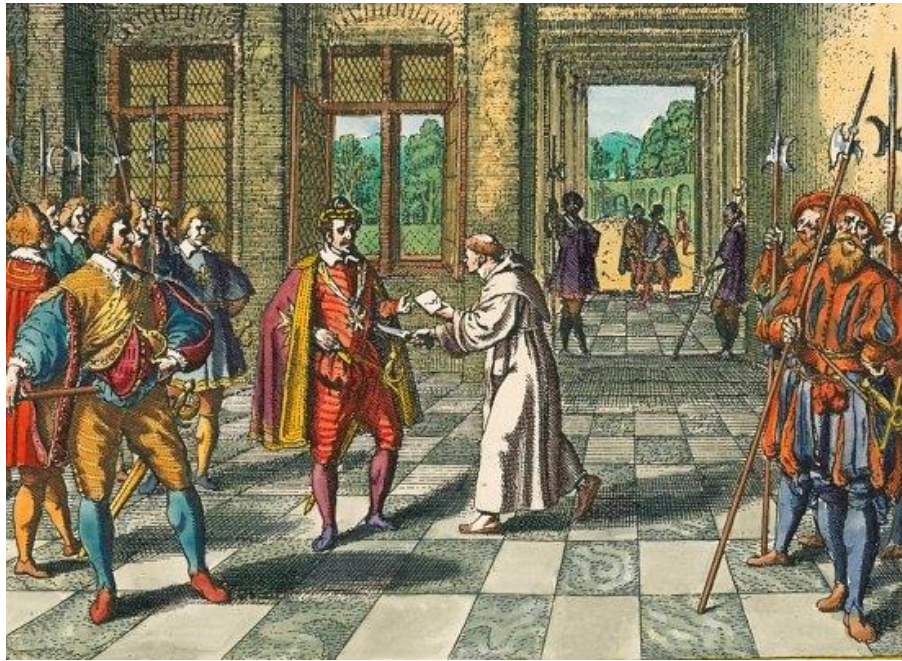
Le dialogue de Mathurine et Du Perron est en outre un espace de théâtralité majeur : en effet Mathurine explique que le roi n'a nul besoin de se faire donner la comédie, car la Cour fourmille de personnages de la commedia dell'arte : « [...] il avoit en sa Cour la comedie toute complete, qu'il avoit pour capitaine Espente, Vitry, qui est devenu Sbirre, le Comte de Soissons qui joue le Docteur en sa Cour, quand avec sa mine de Magister de classe, il fait ses leçons de guerre à la porte du Cabinet. » Mathurine n'est donc pas la seule bouffonne de la Cour, qui est un lieu d'illusions, lieu factice où la vérité ne peut trouver de refuge.

Au coeur de cette accablante confession, Aubigné a trouvé, avec Mathurine, un porte-parole particulièrement dégradé et dégradant pour l'Église de Rome : femme, prostituée, bouffonne, et esprit fort, elle porte paradoxalement, avec arrogance, une *parole* de vérité.⁵⁴⁰ Cette parole on ne peut plus désacralisée, portée par une femme sans vertu, parole comique en outre, c'est sans doute celle que porte depuis toujours la comédie, plus que tout autre genre, elle est susceptible de délivrer enfin un message sans déguisement, sans fard, et sans panache.

⁵⁴⁰ Voir Marion Lemaignan. *Art .cit.* « La folie : lieu de Vérité ? »

QUATRIÈME PARTIE AUBIGNÉ TRATTATISTE

DU DEVOIR MUTUEL DES ROYS ET DES SUBJECTS



⁵⁴¹ "Assassinat d'Henri III" par Jacques Clément, gravure sur bois de Matthäus Merian.

Le *Devoir a* été composé en 1621 ou 1622, c'est-à-dire au moment où Louis XIII mène campagne contre les protestants. Il leur a pris Saumur et la Guyenne. À Genève, Aubigné est sollicité pour faire partie du conseil de guerre. Gisèle Mathieu-Castellani rappelle que « l'ouvrage a été écrit en lien avec des circonstances précises : le principal argument autour duquel s'organise la réflexion politique, la nécessité de faire respecter les termes du contrat qui lie le Prince à ses sujets, comme le motif de la foi violée qui soutient l'audacieuse critique de l'autorité tyrannique et la plaidoirie en faveur d'une révolte légitime, est évidemment historiquement déterminé par les lourdes menaces qui pèsent sur l'Europe protestante, et le souci actuel de justifier la « résistance » de l'Assemblée de La Rochelle en décembre 1620. »⁵⁴²

Pour autant, il ne s'agit pas seulement d'un ouvrage lié aux circonstances. En effet, nous verrons qu'il est traversé par toutes les thématiques albinéennes, ajoutant encore un argument qui était la thèse d'une œuvre particulièrement cohérente en dépit de ses *métamorphoses*. En l'occurrence, nous nous attacherons justement à repérer dans cet ouvrage, qui constitue un véritable traité politique, et simultanément un violent et vibrant réquisitoire, les manifestations d'une idéologie qui déteste par-dessus tout les ruptures de contrat et les parjures, qu'ils soient, nous l'avons vu, d'ordre religieux, amoureux, ou, ici, politique. Chez Aubigné, toutes les sphères de la vie d'un individu, privée, publique, sont animées par un même *éthos* : haine du change, du mensonge, et de la *mauvaise foy*.

I ~ Un traité qui rappelle le « droict », le caractère contractuel du lien entre le prince et les sujets.

Dans un premier temps cet ouvrage d'Aubigné constitue un ouvrage de philosophie politique. C'est notamment ainsi qu'il s'annonce, en se référant à des ouvrages dont l'objectif était similaire : celui d'Hotman⁵⁴³, le *Franco-Gallia ou la Gaule françoise*, publié en 1573-1574, et la *Deffence contre les Tyrans (Vindiciae contra tyrannos)*, publié en 1579 attribué à

⁵⁴² Gisèle Mathieu-Castellani, « L'imaginaire judiciaire dans le traité » *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects.*, *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 13, 2001. *L'œuvre en prose d'Agrippa d'Aubigné.*, p. 135-136.

⁵⁴³ *Du devoir mutuel des roys et des subjects*, *Oeuvres d'Agrippa d'Aubigné*, édition de La Pléiade, p. 467. Toutes les références sont prises dans cette édition.

Duplessis-Mornay, puis à Hubert Languet (qui l'aurait confié à Duplessis-Mornay, ce dernier l'aurait ensuite publié)⁵⁴⁴.

Et cependant Aubigné, d'entrée, inscrit le politique dans une dialectique religieuse⁵⁴⁵ : « Or puisque le Diable ne se lasse point de répéter ses impostures, il ne faut pas qu'il nous trouve harassez, mais prests à le convaincre de mensonge [...] »⁵⁴⁶. Le droit lui-même en effet, dans ce monde que l'auteur va nous présenter comme dénaturé, est investi par la figure spectaculaire du Mal qui se dresse à l'entrée de ce traité qui se veut politique. Le diable se définit d'abord comme un imposteur, un menteur, on sait qu'il est représenté comme apte à quitter son apparence pour séduire ses interlocuteurs. C'est par conséquent une figure emblématique de la métamorphose. Selon la formule de saint Paul, le diable est le « prince de ce monde », le prince du monde païen. Ce caractère composite du diable est mis en valeur dans cet extrait réinventé pour les circonstances de *Miseres*, dans *l'Explication familière* de 1621, cité par Delphine Amstutz⁵⁴⁷ : y sont confondus, « dans une même dénonciation, comme faces différentes d'une même instance diabolique, Henri III, nouveau Néron, ses successeurs Henri IV et Louis XIII, ainsi que le Pape, moderne Antéchrist, qui s'exprime en ces mots :

Par mes arrets j'espars, je destruis, je conserve
Tout pays, toute gent, je la fais libre ou serve.
J'esclave les plus grands : mon plaisir, pour tous droits,
Donne au gueux la couronne et le bissac aux Rois.
Ma langue prononçant les edits de fortune,
Donne aux citez la joye ou la plainte commune.
Je dispense à plaisir du droit contre le droit,
Celuy que j'ay damné quand le ciel le voudroit
N'en sçauroit appeler. J'autorise le vice
Je fais le fait non fait, de justice injustice.
Je sauve les damnez. En un petit moment
J'en loge dans le ciel à coup un Regiment.

Je rends un Prince haut, maraut valet d'estable.
Je fais d'un fauconnier un brave Connestable.

⁵⁴⁴ Voir la note de l'édition citée, p. 1240. Le premier ouvrage « met en relief le caractère électif de la royauté et le rôle décisif des états généraux, à qui appartient la véritable souveraineté. »

⁵⁴⁵ Voir Alexandra Roux, « La majesté du diable dans la philosophie de la révélation de Schelling », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 134, n° 2, 2009, p. 191-205 : « C'est là, en quelque sorte, une manifestation de ce fait que le diable agit auprès de l'homme *en se dissimulant*. Il en existe d'autres qui nous révèlent en lui un autre trait saillant : le diable est une puissance par excellence *trompeuse*. Il trompe la créature, il lui fait miroiter un pouvoir qu'il sait être celui qu'il s'acquerra sur la conscience humaine. »

⁵⁴⁶ *Du devoir mutuel des roys et des subjects*, *Ed.cit.* p.467.

⁵⁴⁷ Delphine Amstutz, « La Faveur et l'Envie : une anatomie de l'absolutisme dans les *Tragiques*. », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 30, 2018. « L'acier de mes vers » *Les Tragiques* : 1616-2016. Actes du colloque international des 21, 22 et 23 septembre 2017. p. 111-124.

Et si Dieu ne l'abat, en s'opposant à moi,
Je fay le Roy valet, et son valet un Roy.⁵⁴⁸

En effet, le souverain évoqué dans *Du debvoir* est Louis XIII. Les premières pages sont marquées par le vocabulaire juridique, car il s'agit de rappeler que la désobéissance au mauvais Prince n'est pas désobéissance, mais rétablissement du droit, dès lors que le contrat est rompu par Louis XIII. Aussi Aubigné affirme-t-il la nécessité de reprendre les armes en dépit de la fatigue, et la nécessité de s'engager dans un procès destiné à démasquer les « impostures ». Dès lors, le discours se fait redondant : les termes juridiques, « legitimes », « cautions », « assurances », « accordé », « convenu » vont être répétés et s'articuler autour du mot clé de cet ouvrage, la notion de « foy ».

Il est question de prouver que l'obéissance au Prince n'est plus requise, voire, nous le verrons, inacceptable et dénaturée, quand le Prince maltraite ses sujets et devient parjure : « Par quels moyens legitimes le Prince peut estre adstrainct à l'observation des conventions et promesses faites à ses subjects. » (p. 467). L'auteur formule ici une idée que l'on peut qualifier de révolutionnaire, celle d'un Prince qui ne saurait se soustraire aux lois, car, nous le verrons, l'auteur rappelle qu'au-dessus du Prince, resplendit la Loy divine, et qu'il lui est inféodé, au même titre que tous ses sujets. Ce vocabulaire juridique, profane, qu'il va mêler à des questions spirituelles, éthiques, rappelle les réquisitoires des *Tragiques* et le flambeau de la vérité, à laquelle Aubigné substitue ici le droit et la loi. La relation qu'instaure ici l'auteur n'est plus verticale mais horizontale, car le peuple est en mesure de demander des comptes : « Quelles cautions et assurances le peuple peut demander à son Prince pour l'observation des conventions et promesses. » (p. 467).

On notera la récurrence du terme d'observation qui fait du peuple un prescripteur. Le style de la Renaissance, qui multiplie les substantifs synonymes, contribue à marteler la primauté de la loi et du contrat, sur la puissance ontologique du Prince. Dans ces premières pages, il est flagrant de constater le caractère presque psalmodique et quasi incantatoire de ces répétitions : « [...] ce qui a esté accordé et convenu de part et d'autre, et pour convenir de qualité des cautions qui ont esté promises du dict Prince. » (p. 468). Et on lit encore : « [...] moyens

⁵⁴⁸ Aubigné, *Explication familière* suivie de la *Lettre au Roy* (1621), *Écrits politiques*, édition de Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 2007, p. 595.

legitimes de réparer les contreventions faites aux promesses de leur Prince et renouveler les cautions et assurances que le Prince leur avait données. » (*ibid.*)

Cette valse sans cesse renouvelée entre la promesse, la caution et la loi va permettre à Aubigné de souligner ensuite avec force et efficacité la nécessité de la désobéissance lorsque les lois sont iniques et qu'il y a eu parjure. À rebours, la loi est le garant du bon gouvernement, c'est un fait qui est clairement mis en évidence par les négations restrictives, et des phrases qui sont informées comme des maximes immuables, au présent de vérité générale assorti de tournures impersonnelles : « Et ainsi il n'y a clause ni expresse, qui puisse exempter le Prince de ce qu'il a contracté. » (p. 474).

Aussi le Prince ne peut-il être exempt de répondre au peuple quand il a signé un contrat, le voilà tenu de l'honorer, sous peine de poursuites d'une forme de tribunal administratif avant la lettre. Le terme de « cautions » revient plus loin, dans le passage suivant : « Les cautions qu'il a mises en vos mains doivent être fermes comme l'Etat. » (p. 487). On retrouve ici l'idée de la stabilité et de la nécessité d'affermir un monde et des individus pris dans le tourbillon du « *perpetuum mobile* ». Aubigné faisait partie des *fermes*, et l'instabilité générale exige des êtres déterminés à imposer le respect des lois et des règles. Le droit s'oppose à l'arbitraire, que résume Aubigné avec cette formule emblématique : « *Car tel est notre bon plaisir.* » (p. 477). En effet, l'ouvrage est hanté, une fois encore, par le spectre terrifiant du monde à l'envers...

II ~ Le *mundus inversus*, encore et toujours...

En effet, dans cet ouvrage comme dans toute son œuvre, l'auteur réalise la peinture désabusée d'un univers infernal, et d'une éthique qui relève des Saturnales. Le style constitue un outil de cette démonstration, avec des antithèses, des paradoxes et des chiasmes qui se succèdent tout au long de l'ouvrage. Ainsi lit-on dès le début du discours : « [...] ils ont recommandé d'apothéose leurs assassins canonisés. [...] ». L'oxymore à lui seul résume cet univers intolérable qui réserve le sort le plus noble au barbare. Là où le Jugement dernier précipiterait les artisans du mal tête-bêche aux tréfonds de l'enfer, ils sont élevés au contraire par la justice mondaine vers les nues. Plus loin, la rhétorique comme souvent chez Aubigné, se met explicitement au service de la déploration : « [...] corriger les mauvais traducteurs quand

ils ont pris l'injuste pour le juste et mis l'ennemi de justice en la place du droit [...] » (p. 470). La paronomase s'associe ici, comme nous l'avons vu dans sa littérature pamphlétaire, au paradoxe, et dans ce monde *senestre* s'opère une substitution, un travestissement, une métamorphose des valeurs qui aboutissent à une situation simultanément absurde et tragique.

Le seul garant, dès lors, de la stabilité du monde, c'est Dieu : « [...] Or Dieu qui est juste n'aurait pas exigé de son peuple l'injuste et l'impossible [...] » (p. 471). Il impose la rationalité dans cet univers qui délire. Il l'impose notamment au mauvais Prince, et ainsi Aubigné substitue-t-il une justice vraie, éternelle et incontestable à une injustice terrestre, tributaire des aléas et des troubles qui marquent la vie des hommes. Ainsi proclame-t-il l'« injuste usage du sceptre » (p. 479) face auquel il est nécessaire de réagir : « C'est pourquoy l'éternel Dieu des armées a pris la verge de fer contre tels excès [...] » (p. 480). Cette thématique va constituer, là encore, une litanie, ainsi lit-on encore, parmi de nombreux exemples : « [...] les plus Grands laissez des supplices ont voulu entrer en cognoissance du vray ou du faux pour vuidier la question du juste et de l'injuste [...] » (p. 481-482). Il y a, on le constate, un désarroi général, et l'auteur concède que la situation est si opaque et si tourmentée qu'il est devenu malaisé de distinguer le bien du mal, les bons des mauvais, y compris, en toute bonne foi finalement, au sommet de l'État. Cela s'explique une fois encore par le sort réservé aux hommes : « [...] les loups et les bourreaux qui eslevent en l'air la prospérité des meschants et leur douce vie en termes si vilains que nous haïssons la vie et la prospérité. [...] » (p. 487-488).

Cet univers conduit à un rejet de la vie terrestre, pour lui préférer l'attente de jours meilleurs dans l'autre monde. C'est le règne de la sauvagerie, une anti-civilisation, une dégénérescence vers un état de nature obscur qui renvoie l'homme dans les ténèbres et le chaos. À l'origine de ce désordre, on trouve en effet la notion de dénaturation, d'étrangeté, déjà rencontrées dans la poésie amoureuse, comme pamphlétaire et satirique.

III ~ Le mensonge et la dissimulation, le change, l'étrange et le dégenere.

« Il est stupéfait de la mutation soudaine des valeurs et des principes »⁵⁴⁹, écrit Gilbert Schrenck à propos des commentaires de Pierre de L'Estoile⁵⁵⁰, observateur minutieux de son temps ; audencier au Parlement de Paris⁵⁵¹. Notre auteur conduit, nous le constatons de nouveau, une véritable croisade contre le mensonge et l'hypocrisie : nous avons vu que l'ouvrage s'ouvre sur l'évocation du suprême imposteur, « le Diable » (p. 467) et on lit également un peu plus loin : « [...] les hypocrites [...] en font semblant [...] ». En effet, l'époque exige un travail de décryptage des véritables intentions des hommes, car tous les dés sont pipés. Pire encore, on ne peut avoir confiance dans le Prince qui devrait être, pourtant, le garant suprême de l'authenticité, en tant qu'émanation d'une vérité spirituelle qui devrait le transcender. Aussi faut-il se garder de « la perfidie du Roy » (p. 469). On verra comment la violence du militant Aubigné va se déchaîner plus loin contre cette foi donnée et reprise. La déloyauté décline malheureusement un cahier des charges chez les détenteurs du pouvoir de son temps, ainsi cela se traduit-il dans des maximes, nombreuses dans ce traité, comme celle-ci qui arrive au terme d'un questionnement : faut-il en conclure, s'interroge l'auteur, que « [...] ces mots : En foy et parole de Roy, ne servent qu'au dehors et sont inutiles au dedans du Royaume ; si celui qui ne sçait pas dissimuler ne sçait pas regner, ou s'il ne seroit point mieux dit que celui qui est contrainct de simuler cesse de regner. »⁵⁵². Il s'agit donc ici de Louis XIII, clairement visé dans ce traité.

⁵⁴⁹ *Journal du règne de Henri IV*, Pierre de L'Estoile, édition critique publiée sous la direction de Gilbert Schrenck, Tome I : 1589-1591, Introduction, p. 11, Droz, 2011.

⁵⁵⁰ Gilbert Schrenck rappelle le lien qui existait entre Pierre de L'Estoile et Aubigné : « Peu avant sa mort, en 1558, il confia l'éducation de son fils aux soins de Matthieu Béroalde, son précepteur, futur professeur d'hébreu à l'université d'Orléans et pasteur à Genève : « Mon ami, je vous recommande mon fils que voilà ; je le dépose en vos mains, comme un des plus précieux gages que Dieu m'a donnés. Je vous prie surtout de l'instruire en la piété et crainte de Dieu ; et pour le regard de la Religion (connoissant bien ledit Me Matthieu), je ne veux pas que vous me l'ostiez de ceste Eglise : je vous le défends. Mais, aussi, ne veux-je pas (lui dit-il) que vous me le nourrissiez aux abus et superstitions d'icelle. » La leçon fut entendue. A Paris, L'Estoile eut pour compagnons d'études Agrippa d'Aubigné et Béroalde de Verville avec qui il se réfugia à Orléans dès le début des guerres civiles en 1562. » « Les Mémoires de Pierre de L'Estoile dans la bibliothèque du duc de Saint-Simon. » *Cahiers Saint Simon*, n°40, 2012. *Les Mémoires de la bibliothèque du duc de Saint-Simon*. p. 13-24

⁵⁵¹ On retrouve ce fil rouge de notre travail, la notion d'« étrange », que l'on peut également lire par exemple dans le *Discours de la servitude volontaire*, *op.cit.* p. 84 : « [...] mais ce qui se fait en tous pais, par tous les hommes, tous les jours, qu'un homme mastine cent mille et les prive de leur liberté, qui le croiroit s'il ne faisoit que l'ouir dire et non le voir, et s'il ne se faisoit qu'en pais estranges et lointaines terres [...] »

⁵⁵² Cité par Delphine Amstutz, art. cit., p. 120.

À rebours des conseils machiavéliens du *Prince*, Aubigné refuse l'idée que la dissimulation constitue un incontournable outil du pouvoir : « Pour un prince, donc, il n'est pas nécessaire d'avoir en fait toutes les qualités susdites, mais il est tout à fait nécessaire de paraître les avoir. » Machiavel, c'est en effet l'exact envers de l'éthique d'Aubigné : « [...] comme de paraître miséricordieux, fidèle à sa parole, humain, honnête, religieux, et de l'être, mais, avoir l'esprit tout prêt, s'il faut ne pas l'être, à pouvoir et savoir changer du tout au tout. »⁵⁵³ *Le Prince* de Machiavel, c'est le change légitimé, et raisonnable : il faut à celui qui veut bien gouverner avoir « un esprit disposé à tourner selon ce que les vents de la fortune et les variations des choses lui commandent [...] ». Tout le lexique qui, chez notre auteur, est celui de l'infamie et de la honte, se retrouve chez l'auteur du *Prince* comme les instruments incontournables de l'exercice du pouvoir : « Mais il est nécessaire de savoir bien farder cette nature et d'être grand simulateur et dissimulateur. »⁵⁵⁴ Le travestissement et la capacité à changer sont, chez Machiavel, les atouts essentiels des puissants.

Il y a chez Aubigné, si on le compare au très pragmatique Machiavel, une dimension utopique dans cette idée que le pouvoir et sa légitimité seraient totalement soumis à une éthique de l'authenticité et de la vérité, une éthique en somme de la transparence en politique, sans l'obstacle. Dans un univers opaque qu'au fond il exècre et subit, notre auteur se présente comme aspirant à la transparence, y compris en politique. Le corollaire de cette haine du mensonge est, une fois encore, la détestation du change, aussi lit-on : « Nous devons maintenir l'Etat sous lequel nous sommes nez et respirons, ennemis de sa décadence et du perilleux changement. » (p. 479).

Aubigné propose donc un chemin de stabilité et de retour à un monde en ordre, car la métamorphose de ce monde, née de la persécution des bons, menace le pays, le conduit à sa chute. En outre, les êtres sont recouverts de déguisements qui contribuent à l'illusion d'optique générale qui fait prendre en somme des vessies pour des lanternes : ces déguisements se superposent de manière spectaculaire :

⁵⁵³ Machiavel, *Le Prince*, édition et traduction de Christian Bec, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Classiques Garnier, 1987, ch. 18, p. 379.

⁵⁵⁴ *Ibid.*

Je n'ay plus à parler qu'à ceux de qui les doubles feintes descouvrent une veritable lascheté ayans deliberé de sortir par la porte de derriere qui est celle de l'apostasie, ils couvrent ceste vilaine porte avec un rideau d'obeissance et de respect au Roys [...] ces trompeurs[...] ceux qui apprenent en la parole de Dieu et observent ce qui est deu aux Princes, ou ceux qui estudient en leurs affaires, en la peur de l'exil ou de la mort ou en l'esperance des pensions, ce que leur bouche et leurs plumes doibvent dire et escrire , en tordant leurs consciences et leurs cœurs, s'ils en avoyent.⁵⁵⁵

Ce sont les métaphores de la plume et de la bouche qui rendent compte de l'odieux travail de travestissement des motivations pour persécuter les protestants. Les plumes du paon de *Fæneste* se retrouvent dans ce passage, de même que la métaphore du cœur et des lèvres du *Sancy*, ainsi que la *feintise* des mauvais poètes du *Printemps*. En outre, la Parole de Dieu et des textes fondateurs est ici opposée à la parole perfide, donnée et reprise par le Prince parjure. Face à la parole-faribole, à la parole apocryphe, on voit apparaître une Parole sacrée : « [...] mais ce que nous trouvons plus estrange, c'est que les mesmes bouches et les mesmes plumes sont de ceux qui diffamoyent il n'y a que trois jours Henry le Grand [...] » (p. 480). Éminemment capricieux, cet univers est marqué par une instabilité de tous les instants, on le constate ici : trois jours suffisent à transformer un partisan en détracteur, et inversement. La haine de la dissimulation s'exprime à travers ces images du rideau qui cachent la vérité, mais aussi le caractère infâme de la porte de derriere, qui évoque tout un monde de non-dits et de tractations obscures. La palinodie est un vice qu'il est nécessaire de dissimuler.

Aussi la[«] lascheté [»] est-elle « degenerate » (p. 487) et le change conduit aux pires supplices dans l'au-delà qui remet le monde à l'endroit et fait triompher la vérité :

Le change est bien autre à ceux qui des delices du monde, des tresors possédez auparavant et par de là l'esperance des honneurs plus tost acquis que meritez et attendus [...].une vie qui n'a esté qu'un jeu, qu'un festin, qu'un balet continuel [...] voyent la gueule de l'Enfer ouverte, l'estang de soufre vif qui les attendent [...] et qui dès cette heure sentent rouler ce qu'ils appellent leurs fortunes dans un precipice effroyable de sa hauteur. (p. 488)

La dynamique qui caractérise ce passage évoque la vie mondaine comme un *perpetuum mobile*, et la promesse du châtement est présentée comme le résultat d'un effritement progressif du monde, et on a une vision d'apocalypse, familière de l'imaginaire albinéen. Cette promesse de châtement est également à lier à la conclusion du *Discours de la servitude volontaire* d'Étienne de La Boétie : « [...] puis qu'il n'est rien si contraire a dieu tout liberal et debonnaire que la

⁵⁵⁵ *Du devoir mutuel des Roys et des subjects*, Agrippa d'Aubigné, *Œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, édition de la Pléiade, p. 484.

tirannie, qu'il reserve la bas à part pour les tirans et leurs complices quelque peine particuliere. » (éd. cit., p. 127).

Au bout du compte, le Jugement dernier mettra au jour, enfin, la véritable identité des bons et des mauvais. Le dernier chapitre se clôt d'ailleurs sur un autre change, le fait de se convertir à la bonne religion : « [...] celui qui donne la vie heureuse et veritable pour la vaine et la fausse avec l'excellent gain au change, et au lieu de regretz nous comble de foelicitez » (p. 489). Cet ultime change promet donc le gain suprême. La promesse d'une récompense dans l'autre monde constitue le socle de la fermeté de la foi calviniste, qui est évoqué dans les témoignages des persécutés, dans les chroniques de Pierre de L'Estoile, et donne aux protestants la force de refuser parfois d'avoir la vie sauve. Néanmoins, l'auteur ne se contente pas de déplorer, il retrouve ici les accents d'un discours judiciaire et va dresser un nouveau réquisitoire, car, enfin, qui sont les coupables ?

IV ~ Les artisans du désordre et du change : le magistrat, le tyran, le pape.

Le discours judiciaire hante les œuvres d'Aubigné : ici, plus qu'ailleurs, il nomme les coupables. L'un des plus ardents artisans de ce chaos est logiquement le magistrat, juge mondain :

« Or le Ciel tesmoignera pour jamais [...] quand l'autorité publique s'est convertie en insolence [...] le magistrat [...] a osté le visage venerable de la Justice et a fait mourir au son des trompettes et des tambours le voisin par son voisin, qui a peu deffendre aux miserables d'opposer le bras au bras et le fer au fer, et prendre d'une fureur sans justice la contagion d'une juste fureur[...] par degrés on a fait les patients deffendeurs, la persecution guerre, les agneaux des lions [...] comme jugent les plus estranges nations lesquels des uns ou des autres ont le crime de guerre sur le front. » (p. 482)⁵⁵⁶

Ce passage révèle le désordre général à travers des procédés chers à l'auteur, corollaires de son éthique : l'énumération, l'antithèse et l'oxymore. C'est la *novlangue* que nous avons déjà rencontrée dans le *Fæneste* et le *Sancy*. Ce tourbillon entraîne le lecteur dans un vertige qui le laisse étourdi, ne sachant plus à quelle éthique se vouer. La conversion est évidemment présente

⁵⁵⁶ On songe, avec ce ballet entre justice et fureur, à Pascal : « La justice sans la force est impuissante la force sans la justice est tyrannique. », *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, Paris, Le livre de poche, 2000, fragment 668, p. 443.

au cœur de ce chaos, et le juge inique qui contribue grandement à la redoutable perturbation du monde. L'absurdité et la perversité de cet univers opèrent la métamorphose des agneaux en lions, et justifie l'injustifiable : la vengeance et la barbarie. Cela aboutit au concept familier d'« étranges nations », et l'on songe à Pierre de L'Estoile dans son Journal, qui fait écrire à son commentateur, Gilbert Schrenck : « Nul n'est besoin d'aller au Nouveau Monde pour être confronté à l'étrangeté humaine et sociale »⁵⁵⁷. Cette langue revisitée, qui avance masquée, apparaît encore dans le passage suivant :

Vous ne demandastes que la foy du Roy, et depuis vous avez appris à y joindre quelques cautions [...] quand tant de seaux ont esté brisés par les massacres generaux de la Saint Barthelemy, ceux qui ont repris vie dans les cendres de Parti ne voyant plus de foy publique, ont demandé les places de refuge, d'ostage et de seureté, noms fascheux et nouveaux, reprochables pour jamais à ceux qui ont deshonoré la France [...]. (p. 483)

Voici une langue nouvelle, menteuse, qui cherche à revêtir d'un manteau honorable l'infamie de l'exclusion des réformés. La métamorphose du monde qui fait triompher l'hypocrisie aboutit à un changement de nature : « Ceux qui [...] de leurs langues infames advoüent debvoir obeir aux choses desnaturees et à trahir leur ame dans ceste obeissance absoluë[...] » (p. 486). C'est un changement complet d'état, et ceux qui acceptent de se ranger aux côtés des ennemis de la cause réformée apparaissent, par conséquent, comme des « cœurs vils et degeneres » puisqu'ils s'abaissent à « trahir leur ame » (*ibid.*). Logiquement, celui qui s'abaisse à trahir son âme se retrouve donc inanimé, et condamné à la mort, ou à un simulacre de vie : « Nous laissons une infâme condition d'un faux vivre, qui nous apprend à mourir tous les jours [...] » (p. 487).

Grand responsable de ce désordre, plus odieux que le magistrat inique, on trouve, au cœur de cet ouvrage, le Prince, qui, lui aussi, fait de justice injustice. La raison est que le Roy est transformé en tyran. À partir de ce constat, il rompt le contrat qui le lie au peuple, et perd son statut et ses prérogatives. C'est ce que martèle l'ouvrage, à travers des phrases qui résonnent très souvent comme des maximes : « [...] le Prince qui rompt la foy à son peuple rompt celle de son peuple. » Le parallélisme ici restitue la légitimité qui consiste à ne plus reconnaître l'autorité du Prince dès lors qu'il a rompu ses vœux. Cet argument sera repris à de nombreuses reprises au cours de l'ouvrage : « [...] si la foy violee à Blois ne meritoit pas que le peuple fust absoubs de la siene envers son Roy [...] » (p. 469). Les chiasmes sont légion et mettent en

⁵⁵⁷ *Journal du règne de Henri IV*, Pierre de L'Estoile, Edition critique publiée sous la direction de Gilbert Schrenck, Tome I : 1589-1591, Introduction, p. 12, Droz, 2011.

évidence les perturbations majeures que subit le monde, touché dans ses valeurs les plus fondamentales. Et Aubigné de renouveler ses prouesses stylistiques au service de la remise en cause obstinée d'un pouvoir inacceptable :

Donc en nous contentant d'user de la justice sans abuser de sa rigueur, ne voulans que le droict, sans courir au passedroict, nous voulons examiner si ces Roys, que nous aimons comme Roys, souffrent ou doibvent souffrir quelques loys, et si de ces loys ils doibvent estre protecteurs ou destructeurs, s'ils ont quelques regles ou s'il faut qu'ils soyent desreglez, s'ils doibvent garder quelque loyauté ou estre infideles et desloyaux [...]. » (p. 478)

En somme, dans cet enchevêtrement stylistique, si le droit devient *passedroit*, et si celui qui doit garantir le droit quitte le droit chemin, il n'est plus question de lui obéir, et la nécessité de la désobéissance civile est ici proclamée par Agrippa.

On songe ici encore aux témoignages de Pierre de l'Estoile, pourtant plus modéré qu'Aubigné, qui manie volontiers, à cet égard, le sarcasme : quand les Grands du pays, en l'occurrence le Conseil des seize, légitiment l'assassinat des enfants et le cannibalisme jugés préférables à la reddition face à un « hérétique », doit-on encore les considérer comme légitimes ? « Dequoi les Seize de Paris [...] estant venus jusques à ceste barbarie de dire qu'il valoit mieux tuer ses enfans, voire les manger à belles dents que de se rendre à un heretique[...] » (éd. cit., p. 91) Ce Journal édifiant permet de voir en quoi l'absurde, mêlé à la barbarie, constitue le marqueur de son époque, et ont pu inspirer les ouvrages d'Aubigné. En effet, dans un univers déréglé et dénaturé, notamment par la faute du Prince devenu tyran, il est impensable d'obéir au pouvoir en place. D'ailleurs le Prince devient lui aussi étrange, étranger à l'humanité : « [...] nous depeignent au lieu d'un Roy un monstre horrible en toutes ses parties [...] » (p. 479). Et la conclusion est lapidaire : « En un mot nous devons tout au Roy et rien au Tyran » (ibid). Les négations restrictives formulent ici des sentences définitives et sans compromis, qui constituent des appels à la rébellion. Le pouvoir qui a rompu le contrat avec les sujets est devenu monstrueux, dégénéré : « [...] quand son Prince devient vilain, ceste qualité contraire ne peut compatir avec le Prince en mesme subject et en mesme temps » (p. 485-486).

De même, afin de souligner l'idée que le tyran est en quelque sorte un Antéchrist pour le Prince, l'auteur développe une série de palinodies : « L'un le veut doux, l'autre le veut rude, l'un le veut aymé et honoré, l'autre le veut hay ou craint [...]. L'un le veut loyal et l'autre perfide, et enfin l'un le veut Roy et l'autre Tyran. » (p. 484). Ce qui était annoncé comme un traité de la tyrannie se transforme, on le voit, en une réflexion sur les vertus du Roy, vertus qui

déterminent sa légitimité, et par là, justifient la colère de ses sujets à qui cette vertu royale a manqué. En effet, il s'agit d'un Prince injuste, d'où le facteur majeur de désordre qu'il incarne : « Au dessus de nos testes nous avons la pesante domination de l'Injustice [...] » (p. 488). Et au sommet de l'échelle des responsables du désastre trône le pape, qui demeure, chez notre auteur, comme dans toute la littérature réformée, une figure sur laquelle se déchaîne une violence toujours dénuée de concessions :

Et encore pour rendre plus insupportable le fardeau de ceste domination, nous voyons sur la perruque de nostre Prince né Souverain, les pieds infames et puants de l'Antechrist qui enfange de sa pantoufle les fleurs de lys et fait son marchepied du diademe François.

Cette charge contre le pape est d'autant plus redoutable qu'elle permet à Aubigné, de manière stratégique, de ridiculiser le pouvoir du Prince, corollaire ici de la figure du pape : la fange, la puanteur de ses pieds, suscitent davantage la représentation du diable ou d'un satyre que celle d'une image sainte. L'auteur le suggère souvent, le prince est inféodé au pape, alors qu'il ne devrait l'être qu'à Dieu. Cette allégorie que le dépeint écrasé par les pieds répugnants du chef de l'Église de Rome le manifeste clairement. Aussi le pape se dresse-t-il comme une incarnation ignoble de l'imposture, et c'est précisément ainsi que l'ouvrage a commencé : « Or puisque le Diable ne se lasse point de repeter ses impostures. » (p. 473-474) :

De ces pestes n'ont pas esté exemps les papes de Rome qui ont receu avec plaisir qu'ils estoient la cause des causes, et que par consequent nul ne se pouvoit enquerir de leurs deportements ni demander pourquoi mesmes quand ils transporteroyent les legions d'ames de l'enfer au ciel, et du ciel aux enfers, qu'ils pouvoient faire d'injustice justice, et autres traicts qui ont abusé les Princes de plusieurs siecles. (p. 473-474)

Ajoutons que, dans le *Sancy*, Aubigné dote le pape du même pouvoir de renversement des valeurs que le prince : « je vous prouveray que le Pape peut disposer du droict contre tout droict, faire de injustice justice, et que les choses faictes ne le soyent point. » (p. 580).

Face à l'injustice, à un Prince qui rompt le contrat avec son peuple, le traité se transforme en un ouvrage hautement polémique, sanguinaire, en réponse à la violence inacceptable du Prince.

V ~ La violence et la barbarie de ceux qui violent la loi, et la violence du discours qui se fait réquisitoire.

« Comme tu as promis, donne... » (*Les Tragiques, Vengeances*, v. 15)

Pas plus qu'il ne tolérait que Diane, impitoyable, écrase avec mépris son amour offert en sacrifice, l'auteur ne supporte le prince parjure qui s'affranchit sans scrupule de la foi jurée. Dès le premier chapitre, le motif de la foi donnée et reprise parcourt comme une litanie le texte : « [...] si les serments violés et foulés au pied par le Prince ne liberoyent pas de serment tous ceux qui en avoyent envers luy ; [...] » (p. 469). Aubigné instaure ici la notion d'une rupture légitime du contrat du peuple avec le Prince, et en cela on songe à la référence explicite au *Discours de la servitude volontaire* qu'il cite dès le début de l'ouvrage :

Messieurs, vous m'avez envoyé quelques theses qui courent par vostre Guyenne, et on nous a fait voir les mesmes choses ou approchantes de divers endroicts de la France. [...] Il seroit encores à renvoyer à la Servitude volontaire de la Boëtie et plusieurs doctes et libres discours, de ceux qui en France sont demourez françois, que le gaing, la flatterie, la bestise ou l'extreme pauvreté n'ont pas rendu marchands et prostitueurs de ce que la nature leur avoit donné. » (p. 467)

Par des chiasmes, Aubigné rend compte d'un asservissement au Prince qui est de droit, là où, chez La Boétie, il était plutôt de fait- cesser d'obéir au tyran, c'est être libre-. C'est le droit qu'invoque en permanence l'auteur, afin de signifier que la désobéissance au Prince, loin d'être illégale, est la droite réponse à un pouvoir délinquant. Afin de renforcer l'image du tyran sans foi ni loi, il souligne sa barbarie grâce à la force évocatrice des images, force qui est consubstantielle à son style. Ainsi le tyran rageur écrase-t-il avec le mépris du parjure ceux qu'il avait promis de protéger. De même la métaphore du viol est-elle récurrente : « [...] la foy publique violee, le Roy indigne du Royaume, ensuite de la vie et enfin du salut » (*ibid.*).

Cette rupture de contrat, inscrite ici dans une gradation, retire d'abord au roi sa légitimité politique, puis, de façon plus audacieuse, son statut d'être humain, ce qui suggère explicitement un tyrannicide légitime, et justifie donc que se lèvent les monarchomaques. Quoi qu'il en soit, comme toujours dans cet univers protestant, c'est Dieu qui apportera la réponse, et le Prince sera châtié lors du grand Jugement. C'est ce que promet Étienne de La Boétie aux tyranneaux à la fin du *Discours* :

« [...] levons les yeux vers le ciel, ou pour nostre honneur, ou pour l'amour mesmes de la vertu, ou certes a parler a bon escient, pour l'amour et honneur de dieu tout puissant, qui est assuré tesmoin de nos faits et juste juge de nos fautes [...] » (éd. cit., p. 127).

Il faut également souligner que l'écrivain, chez La Boétie, joue le même rôle que chez Aubigné : c'est un vengeur qui est doté du redoutable pouvoir de jeter l'opprobre sur la postérité

du tyran : « [...] les punissans encore apres leur mort de leur meschante vie. » (*ibid.*). Avant que de venir de Dieu, le salut est annoncé par l'écrivain-soldat, assumant ici le double rôle de prophète et de magistrat mondain.

La violence intolérable des ruptures de contrat successives réapparaît encore plus loin, de façon délibérément redondante, dans le discours incantatoire d'Aubigné : « Le violateur de sa foy » (p. 467), puis, « La vengeance de ceste foy violee » (*ibid.*) appelant une réaction qui ne souffre pas d'hésitation : « [...] s'il n'y avoit point de foy obligatoire entre le Roy et ses sujets » (*ibid.*). Chez La Boétie la révolte était de nature philosophique, et le mauvais Prince devait être abattu par une résistance passive ; chez Aubigné, la révolte se joue en somme en vertu d'un droit, nous l'avons constaté, qui relève davantage du droit public que du droit pénal. Tout son ouvrage, à maints égards, envisage la relation entre le Prince et ses sujets comme un contrat, mais le droit et l'*éthos*, et le religieux sont évidemment étroitement liés dans l'univers albinéen. Plus forte que le pouvoir et ses attributs est la justice, d'où la nécessité de mettre incontinent un terme à « l'injuste usage du sceptre » (p. 479). Cette volonté d'inféoder le politique d'une part à ses responsabilités contractuelles, presque administratives, d'autre part à la justice des hommes, enfin à la justice divine ont pour effet un affaiblissement évident de la puissance du monarque, grâce à une parole qui se veut performative. En cause : l'incapacité des mauvais Princes à tenir leurs engagements, qui les conduit à la déroute : ils ne sauraient conserver la dignité d'une parole fiable, et donnent le spectacle minable de ceux qui « [...] [voient] fouler par leur distances sous les pieds du vulgaire leur constance et leur foy. » (*ibid.*). Car enfin, cette absence de constance, cette propension décomplexée au change, métamorphose évidemment le Prince, et le ravale au rang du plus vil de ses sujets. La Boétie écrit quant à lui :

[...] le plus lasche et femelin de la nation ; non pas accoustumé a la poudre des batailles, mais encore a grand peine au sable des tournois, non pas qui puisse par force commander aux hommes, mais tout empesché de servir vilement a la moindre femmelette [...] (éd. cit., p. 81)

Aussi le traité va-t-il se faire, à plusieurs reprises, particulièrement violent, et Aubigné se transformer en potentiel monarchomane plutôt qu'en placide essayiste. Il s'inscrit ainsi dans le sillage de François Hotman et de Duplessis-Mornay.

VI ~ Les esprits libres - forts ? - et les heureux martyrs.

« Tout resonance d'escrits et de harangues de mercenaires qui sentent le traistre aussi bien qu'Exsecrables devant Dieu et punissables à jamais que le coquin. » (p. 480)

La prose de l'auteur, comme sa poésie lyrique, ne connaissent guère la tiédeur. Voici donc l'éternelle cible d'Aubigné, le traître, celui qui s'est revêtu d'un déguisement pour charmer son adversaire afin de mieux l'anéantir. À la perfidie est souvent associée le cynisme, ainsi lit-on par exemple : « Et quand nous voyons la foy generale d'un Royaume violee, et qu'on ne respond à nos plaintes que des risees, et qu'on ne prépare que du fer pour nous guerir [...] » (p. 487). Accumulation, antithèses, négations restrictives, la rhétorique permet à l'auteur d'exprimer sa colère et son amertume. Les victimes sont ici des martyrs dont les souffrances sont redoublées par un traitement très semblable aux mépris de Diane dans l'*Hécatombe*. Ces constats sont associés à la notion essentielle de témoignage direct et donc incontestable : « nous voyons ». En outre, comme toujours, l'auteur rédige au présent, un présent d'énonciation qui caractérise une bonne part de son œuvre, c'est ce que Mathilde Bernard, nous en avons parlé, nomme « le présent distordu d'Agrippa d'Aubigné »⁵⁵⁸. Il renvoie à une situation certes contemporaine de l'écriture, à savoir, en 1620, l'interdiction faite aux protestants de siéger à La Rochelle, mais, au-delà, ce présent permet à l'auteur une sorte d'actualité permanente de ses textes et des motifs de colère.

La vindicte se fait comme toujours triviale, ainsi lit-on « cracher contre son ouvrage » (p. 485), et, comme nous l'avons évoqué plus haut dans notre travail, l'écriture d'Aubigné a parfois des accents céliniens⁵⁵⁹. Reste que, là encore, c'est La Boétie que l'on retrouve, la détestation de l'asservissement et l'amour de la liberté, accompagnés du registre oratoire qui a fait le succès et la postérité du *Devoir* :

O hommes preparez à la servitude qui prostituent celui de leurs femmes et de leurs enfants aux vilains et abominables plaisirs des Princes ou par la servile crainte ou par le servil gain, ayant ce mot : C'est le Maistre pour toute regle d'honneur et de seureté. (p. 485)

⁵⁵⁸ Mathilde Bernard, « Un combat hors du temps : le présent distordu d'Agrippa d'Aubigné », *Littératures classiques*, vol. 78, n° 2, 2012, p. 197-210.

⁵⁵⁹ Voir à ce sujet Julien Gœury, « Je suis L.B.D.D. » : Céline/D'Aubigné », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 27, 2015. *Échos et réécritures. la vie posthume des oeuvres d'Aubigné*, p. 91-109.

On songe à ce fameux passage :

[...] vous nourrissez vos filles afin qu'il ait dequoy saouler sa luxure [...] vous nourrissez vos enfants, afin que pour le mieulx qu'il leur scauroit faire, il les mene en ses guerres, qu'il les conduise a la boucherie, qu'il les face les ministres de ses convoitises, et les executeurs de ses vengeances ; vous rompes a la peine vos personnes, afin qu'il se puisse mignarder en ses delices, et se veautrer dans les sales et vilains plaisirs [...] » (éd. cit., p. 88)

Il s'agit ainsi, pour les lâches, de se mettre à l'abri, au besoin par la conversion. Cette recherche du confort au mépris de la dignité et de la fermeté est souvent évoquée et dénoncée avec force notamment dans *La confession catholique du Sieur de Sancy*. Ici aussi elle se retrouve inévitablement associée à la trivialité. Aussi l'auteur va-t-il leur opposer les justes, ceux qui consentent à souffrir, et à mourir, plutôt qu'à abdiquer leur foi et leur libre-arbitre : « Ouy certes, ce terme est bien à propos employé pour les cœurs vils et degeneres, indignes successeurs de tant de martyrs magnanimes [...]. » (p. 486)

Magnanimes, ils s'élèvent par définition au-dessus de leur condition humaine, là où les braves au contraire subissent une réelle déchéance, y perdant leur appartenance à l'humanité, digne et libre, d'où l'adjectif « degeneres », dont Aubigné est familier, nous l'avons déjà constaté. Le martyr relève d'une thématique récurrente dans l'ouvrage, et prend la forme d'authentiques scènes de torture, de géhenne : « Ils nous plument et nous escorchent vifs pour revestir ceux là mesmes qui nous abandonnent [...] » (p. 488).

L'horreur est au service de l'illustration concrète de la foi reprise et foulée aux pieds. La Saint-Barthélemy est évoquée dans un passage explicite : « Nos Roys [...] ont gibboyé des fenestres du Louvre sur des corps demi morts » (p. 472) C'est le motif du tyran Esaü qui incarne Henri III dans le chant « Princes » des *Tragiques*. Cette image dramatisée d'une chasse à courre orchestrée depuis les fenêtres du palais royal transforme l'essai juridico-philosophico-politique en un tableau tragique, une scène biblique terrifiante, sanglante, en forme d'*ekphrasis*. On songe aussi au fameux tableau de François Dubois cité plus haut, avec Catherine, devant Le Louvre, qui toise les dépouilles de la Saint-Barthélemy. Et le texte se fait parabole de l'ancien testament dans le passage suivant : « Nous voyons ce Prince fasciné par les empoisonneurs des aames, courant et rugissant à la mort et à la ruine de ceux en qui il trouvoit fidelité » (*ibid.*). De nouveau le verbe testimonial met en scène le Prince monstrueux grâce au déictique, et la phrase génère un univers obscur, infernal, transformant le Prince en bête fauve affolée, dont la raison égarée

le conduit à travers une attitude incompréhensible à s'acharner et poursuivre les bons, pour se laisser séduire par les pires. *Mundus inversus*, traité ici sur un mode nettement esthétisé.

Ainsi avons-nous pu constater que l'auteur de cet ouvrage n'est pas éloigné de celui des *Tragiques*, ni de celui du *Fæneste*, ou du *Sancy*, enfin du *Printemps*. L'essayiste demeure un militant, et celui qui prétend d'abord examiner le droit avec l'œil neutre du juriste a tôt fait de retrouver les accents de la fureur et de la *rage* pour dire sa haine du monde à l'envers et du mauvais prince, avatar de *L'adversaire*.

CONCLUSION

À propos des monstres...

Dans le deuxième cas, la métamorphose accuse un basculement de l'âme dans la transgression des limites qui définissent la condition humaine. Elle se présente comme la conséquence fatale de *l'hubris* (la démesure), qui peut naître autant de l'enthousiasme que du blasphème. Possession, hallucination, cauchemar, délire, souffrance morale, deuil impossible, peur panique, crise de *mania* ou de *lyssa*, autant de possibles façons pour l'humain de franchir les bornes de l'humanité, et de se confronter directement aux puissances troubles du daïmonique, au risque absolu et irréversible de se perdre dans l'animalité, dans l'immobilité du végétal, voire dans la mort glacée du minéral. Dans de tels cas pathétiques, la métamorphose n'est plus état passager. Elle précipite les puissances d'imagination de l'âme humaine dans l'infra-humain.⁵⁶⁰



⁵⁶⁰ Alain Delaunay, *Encyclopedia universalis* '[<https://www.universalis.fr/encyclopedie/metamorphose/>]

⁵⁶¹ Ambroise Paré, *Monstres et prodiges*, Edition de Michel Jeanneret, Paris, Folio classiques 2015.

Étrange... l'œuvre d'Aubigné, à bien des égards, évoque les étranges et bizarres monstres d'Ambroise Paré, même si les siens sont pures métaphores. Un « rêve de malade »⁵⁶²... : « Voici un étrange monstre [...] , et tout cela cousu ensemble fait [une œuvre] ». Cette dédicace de *L'illusion comique* de Corneille pourrait figurer en exergue de l'œuvre d'Aubigné.

De fait, la diversité générique⁵⁶³ de l'œuvre d'Aubigné, y compris à l'intérieur de ses ouvrages, est en accord avec son temps, et avec l'esthétique baroque.⁵⁶⁴ L'étonnante cohabitation dans le recueil du *Printemps* entre les registres tragique, grotesque, lyrique, polémique, satirique était une liberté que ses contemporains s'autorisaient volontiers, et correspondait à la recherche du plaisir du lecteur. Le résultat est une œuvre « bizarre » et les *Odes*, nous l'avons constaté, sont sans doute la meilleure illustration de cette diversité, mais le recueil du *Printemps* tout entier traduit cette liberté. La cohabitation de Maroquin et de la figure érotisée de la jolie jeune fille ne gêne pas davantage l'auteur que celle du lexique de la torture ou des conflits religieux avec le langage de la passion, qui se nourrit ici aux racines étymologiques du mot. L'épithalame voisine avec les évocations les plus triviales dans la langue la plus ordurière.

De même, dans *Les aventures du baron de Faeneste*, nous avons pu étudier un ouvrage qui parfois procède « à sauts et à gambades », dialogue philosophique qui manifeste le trait du moraliste, farce dramatisée, récit quichottesque, ouvrage à clefs, satire sociale avec des pauses poétiques, immédiatement suivies de saillies drolatiques, ouvrage de réflexion théologique, et de réflexion linguistique, voire témoignage sur un ethnotype, le Gascon. L'écrivain ne s'interdit en somme que le lyrisme, auquel il substitue le ton égrillard de la chanson à boire. Ce récit que l'on peut qualifier de drolatique, le plus divertissant sans aucun doute des ouvrages de l'auteur, évoque les récits rhapsodiques d'un Lope de Vega, écrivain presque exactement contemporain de notre auteur. Celui-ci, dans sa déclaration liminaire de *La Desdichada por la honra*, écrit à ce sujet : « Sujets humbles ou élevés, épisodes et parenthèses, histoires et contes, remontrances

⁵⁶² *L'Art poétique* d'Horace, cité par Didier Souiller, « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 308, no. 4, 2003, p. 438.

⁵⁶³ Voir à ce sujet l'article de Laurent Avezou, « Agrippa d'Aubigné, un mythe sans légende, du XVII^e au XXI^e siècle », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 28, 2016. La fabrique du grand homme. pp. 23-37 : « Il est constant que la polygraphie d'Agrippa d'Aubigné perturbe une juste appréciation du personnage. On lui reproche ses travers de poète avec des arguments d'historien, et ses invraisemblances historiques avec des arguments d'homme de lettres. »

⁵⁶⁴ « [...] durant la période qui va de la fin du XVI^e siècle jusqu'au milieu du siècle suivant et que l'on nommera « baroque » pour simplifier, la référence au monstre revient dans les écrits théoriques d'une façon d'autant plus surprenante que le terme n'est plus employé de façon péjorative et constitue même une référence, parfois ironique, mais toujours assumée en tant que telle. » « Le monstrueux », art.cit., p. 438.

et exemples, vers et citations, de tout cela je pense me servir tour à tour [...]. J'ai d'ailleurs toujours pensé que les nouvelles ont les mêmes règles que les comédies dont l'auteur ne se propose d'autre fin que le contentement et le plaisir du public, même si l'art doit être assassiné. »⁵⁶⁵ Les allusions récurrentes à Quichotte dans le *Fæneste*, explicites ou implicites, expriment assez la filiation avec ces ouvrages qui mêlent : « [...] chansons, poésies, lettres, récits à la première personne, narration picaresque et aventures romanesques, épisode allégorique, représentation d'oeuvres dramatiques, etc [...]. »⁵⁶⁶ L'intervention ponctuelle de l'auteur, qui s'invite dans le récit à plusieurs reprises, de manière plus ou moins explicite, fait partie du cahier des charges de ce type d'ouvrages.

La Confession catholique du Sieur de Sancy est moins « monstrueuse » de ce pur point de vue générique, mais la diversité y est également manifeste, de même que la profusion, qui va de pair chez l'auteur avec le monstrueux, en témoignent la multitude d'énumérations grotesques ou/et infernales que nous avons repérées au fil de l'étude. Ouvrage antiphraastique, entièrement fondé sur un mensonge avec un auteur qui avance masqué, il relève du pamphlet militant, mais il ressortit également à un anti-catéchisme catholique, examinant méthodiquement, de façon très didactique, les diverses caractéristiques de l'Église de Rome qu'il veut parodier, caricaturer, et anéantir. Au sein de l'ouvrage, l'étrange parenthèse du dialogue entre Mathurine et Du Perron introduit une œuvre en creux, perle monstrueuse qui a pour écrin le réquisitoire ordurier de cette pseudo-confession, qui, en somme, devient l'authentique confession, à leur insu, d'un apostat sans principes et d'un convertisseur crapuleux. La fin, constituée d'un défilé de Triomphes, se trouve ensuite en décalage avec le restant de l'ouvrage, l'unique objectif, à savoir la mise en déroute de l'Église romaine, justifiant tous les angles d'approche réunis, dans le plus grand désordre, à l'image du monde comme-il-ne-va-plus.

Le *Devoir* est sans doute le plus cohérent des textes de ce corpus, mais se mêlent, là aussi, d'une part une réflexion réellement politique, à savoir l'examen de la régularité, de la conformité des décisions prises au sommet de l'État au sujet des protestants et de l'exercice de leur culte, une validation, en quelque sorte, des bonnes pratiques du gouvernement ; et d'autre part

⁵⁶⁵ Cité par Didier Souiller « Le monstrueux ... », *art.cit.* p. 440.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 441.

une attaque en règle, parfois *ad hominem*, contre le souverain. Au bout du compte, le libelle s'impose et rend le traité méconnaissable.

La diversité des styles, des langages, a accompagné cet angle d'étude : nous avons mis en évidence les entrelacs entre les espaces génériques, mais aussi entre les « vocables d'art » d'Aubigné qui se délecte du gascon de Fœneste, mais se plaît aussi à manier la langue très raffinée et ornée du poète tourmenté par la *disperata*, quand il ne se répand pas en injures et images répugnantes.

Enfin, Aubigné est également apparu comme allégorique de son époque, à travers les abjections des conflits religieux, mais aussi l'irrévérence, la facétie, la paillardise et l'humour qu'il sait manier pour alléger une œuvre qui ne se contente pas d'être sombre et désabusée. On retiendra aussi de lui la légèreté et même l'inconstance assumée du poète de la Cour de Nérac, et l'érotisme primesautier de certains poèmes du *Printemps*, mêlé aux poèmes sarcastiques qui dépeignent la grossière Maroquin ou la vieille femme à la bouche puante.

Étrange, forcément, cette farandole bigarrée des personnages qui finissent par se superposer.

« Changement de forme, de structure, de nature d'un être vivant ou d'une chose qu'on ne peut plus reconnaître en fin de processus. *La métamorphose d'une larve en papillon.* » Voici la définition de Littré que nous avons reproduite au début de ce travail.

Et certes, au bout du compte, notre vision du seizième siècle, et du début du Grand Siècle, est si inféodée aux re-présentations albinéennes que nous ne voyons plus son époque qu'à travers le regard de l'amoureux fanatique et dépité, du sarcastique et très austère Enay, du grotesque et foutraque Fœneste, du calviniste enragé Agrippa, du chef de guerre amer qui parfois- souvent- réécrit l'Histoire, enfin de l'exilé qui « [...] [a résolu de] quitter tous autres desseins pour chercher dans Genève une honorable mort. »⁵⁶⁷ Tous ces visages superposés tiennent aussi à la caractéristique d'une œuvre qui se place du point de vue de l'exilé de Genève, celui qui refait l'histoire à distance, qui procède sans cesse avec analepses et prolepses, ce qui lui confère une dynamique singulière et complexe.

⁵⁶⁷ *Sa vie à ses enfants, op.cit.* p. 226.

Étrange, encore, est l'univers d'Aubigné, qui, nous avons pu le constater, est comparable au costume d'Arlequin⁵⁶⁸: il habille notre auteur de manière unie et disparate à la fois⁵⁶⁹ : que faire de cet assemblage improbable des poèmes sanguinaires et revanchards de l'*Hécatombe*, des très lyriques *Stances*, avec les *Odes*, si composites elles-mêmes, cousues avec la robe de bure d'Enay surmontée des roses, perruques et du « pennache » du baron, qui écrasent la tiare du pape antéchrist sous les pieds du Prince dénaturé, et mis en scène dans une étreinte grotesque que raconterait la folle Mathurine à son complice le convertisseur infâme. Faut-il, à l'instar de Marguerite Yourcenar, réaliser un tri pour ne garder que les nobles *Tragiques*, qui ont assuré une postérité, d'ailleurs encore relative, à l'auteur ? Poursuivons l'inventaire des protagonistes de nos récits : à commencer par le poète amoureux du *Printemps*, dont l'amour s'exprime davantage comme une détestation féroce de la femme aimée, et qui aspire tantôt à lui infliger les pires tortures, tantôt à se jeter lui-même dans les souffrances les plus horribles, avec la persuasion d'un style d'écorché vif qui pourrait à certains égards être qualifiée de *bluffante*... enfin Diane Salviati, dont le lecteur peine à garder une image plaisante, tant l'amoureux Agrippa lui a « réglé son compte » pour l'éternité.

Monstrueuse Diane...La méduse, l'amoureuse dénaturée, la sanguinaire tauroscythienne de l'Éros baroque.

Renaiss, renaiss encore, Méduse monstrueuse,
Et transforme en rocher par ton hideux regard
[...]
Mais puisque mes soupirs ni ma constante foi
N'émeuvent à pitié de mon cruel émoi
La cruelle beauté qui règne en mon courage,

Ains mon martyr accroit comme croît mon amour,
Lorsque j'aurai perdu la lumière du jour,
Mon cœur soit sa dépouille et funeste héritage.⁵⁷⁰

⁵⁶⁸ Ménage écrit : « Sous le règne de Henri III, il vint à Paris une troupe de comédiens italiens, parmi lesquels il y avoit un jeune homme fort dispos, qui hantoit chez M. de Harlay de Chanvalon, d'où il fut appelé par ses compagnons *Harlequino*, à la mode des Italiens qui donnent souvent le nom des maîtres aux valets, et celui des patrons aux clients. » Littré.

⁵⁶⁹ Le costume des personnages de comédie qui sont à l'origine du personnage d'Arlequin, étranger aux habitudes grecques et romaines, se composait d'un pantalon de diverses couleurs, ainsi qu'une veste à manches, également bigarrée. Apulée, dans son *Apologie*, désigne ce costume par le nom de *centunculus*, habit de cent pièces cousues ensemble. *Ibid.*

⁵⁷⁰ Flaminio de Birague, 1550, *Éros baroque*, *op.cit.*, p. 296.

Ce poème de Flaminio de Birague, qui réinvestit le motif de la Méduse, témoigne du caractère baroque de la femme-monstre. On retrouve ici les motifs chers à Aubigné : la mort associée à la femme aimée, la constante foi qui ne rencontre que la cruauté de la dame, le martyr et la vision désolée de la dépouille du poète, seul reliquat de sa personne, après que Diane eut procédé très méthodiquement à l'exécution de ses « hautes œuvres ». Monstrueuse relation amoureuse de *L'Hécatombe*, qui procède d'un renversement radical, puisque l'amour laisse place à un discours haineux, face à une femme dénaturée, qui a perdu toute empathie pour le poète amoureux, et se complaît, sadique et retorse, à lui infliger mille tortures, qu'il subit presque volontiers...

Monstrueuse cohorte des contemporains d'Aubigné.

Hors du champ fictionnel, cette étude a mis en évidence la France et la Cour de l'époque, vues à travers le regard du pamphlétaire Aubigné, et qu'il fait se refléter dans un miroir de sorcières. Ce dernier propose de ses contemporains une image grotesque et souvent horripilante. « Vous qui entrez ici, abandonnez toute espérance », aurions-nous pu écrire en guise de texte liminaire. Cette image très déformée de son époque, de ceux qui la peuplent, mais aussi de sa propre vie, c'est là la puissance créatrice d'Aubigné. Un auteur, c'est aussi un demiurge qui recrée le monde à sa mesure, ou à sa démesure ici, et à sa façon. Le but, « montrer » ce que l'on cache, dévoiler la monstrueuse vérité.

Ainsi lit-on dans le *Traité sur les guerres civiles* :

[...] le Demon ennemi de la France, qui n'avoit jusques là peu montrer sa pate peluë, a decouvert ses ongles et mis en œuvre ses armes, et cela plus tard qu'aux autres fois. Car il estoit tousjours arrivé aux longues trames et profondes ruses des ennemis de Dieu, et surtout aux François, que le desir de la proye et l'impatiente chaleur les a fait sortir des embusches avant le temps : mais ceste fois les pesants desseings de l'Italie ont dominé, et ce poison leur seroit mortel, si Dieu ne s'interessoit contre la destruction de la verité.⁵⁷¹

En effet, à l'image de *La comédie du pape malade* de Conrad Badius, évoquée dans le *Sancy*, on pourrait trouver une image audacieuse : Aubigné, qui a eu le temps de digérer l'époque des troubles, des persécutions, vomit son époque. Aurait-il renié cette métaphore, d'ailleurs ? C'est un monde malade, où ceux qui sont censés garder la vertu sont les plus vicieux et les plus corrompus, où c'est la folle Mathurine qui fait œuvre de conversion, où conversion rime avec

⁵⁷¹ *Traité sur les guerres civiles*, édition Reaume-Caussade, t. II, chapitre 1, p. 4.

prostitution, et abus de pouvoir. On rencontre les menteurs qui peuplent les auberges du *Fæneste*, des tricheurs, des duellistes qui se battent pour des motifs déshonorants, des guerriers dont la principale vertu est de savoir assortir la perruque avec le « pennache », et qui fuient au premier assaut, des magistrats qui exercent l'injustice, des papes antéchrists qui s'emploient à développer une sexualité débridée, associée à un exercice sanguinaire et corrompu de leur pouvoir, et des princes qui sont écrasés par les pieds puants de ces représentants ignobles d'une foi de pacotille.

Reste que l'auteur va volontiers au devant de tous ces monstres...pour le plaisir du conteur qui cherche aussi à divertir, et quoi de mieux qu'un monstre à exhiber dans une foire pour divertir le passant ? C'est aussi cela, Aubigné, le plaisir pris par le pamphlétaire à s'emparer des personnalités de son époque pour divertir et satisfaire son lectorat dissident.

Et cependant un monstre auquel une métaphysique aux enjeux très récurrents et explicites confère toute sa cohérence...

Il y a d'autres créatures qui nous étonnent doublement, parce qu'elles ne procèdent pas des causes susdites, mais d'une confusion d'étranges espèces qui rendent la créature non seulement monstrueuse, mais prodigieuse : c'est-à-dire, qui est tout à fait abhorrente et contre nature [...]. Il est certain que le plus souvent ces créatures monstrueuses et prodigieuses procèdent du jugement de Dieu, lequel permet que les pères et les mères produisent de telles abominations au désordre qu'ils font en la copulation comme bêtes brutes où leur appétit les guide, sans respecter le temps ou autres lois ordonnées de Dieu et de Nature, comme il est écrit dans le livre d'Esdras le Prophète que les femmes souillées de sang menstruel engendreront des monstres [...] Les anciens estimaient tels prodiges venir souvent de la pure volonté de Dieu, pour nous avertir des malheurs dont nous sommes menacés de quelque grand désordre ; ainsi que le cours ordinaire de nature semblait être perverti en une si malheureuse engeance.

Du temps que le pape Jules Second suscita tant de malheurs en Italie et qu'il eut la guerre contre le roi Louis XII (1512), laquelle fut suivie d'une sanglante bataille donnée près de Ravenne, peu de temps après on vit naître en la même ville un monstre ayant une corne à la tête, deux ailes et un seul pied semblable à celui d'un oiseau de proie, à la jointure du genou un œil, et participant de la nature du mâle et de femelle comme tu vois par ce portrait.⁵⁷²

Cet extrait de l'ouvrage de Paré permet d'apporter un éclairage à ce concept d'une œuvre peuplée de monstres : en effet l'époque est monstrueuse, marquée par de monstrueux massacres. Qu'on songe à l'« *estrang* journée »⁵⁷³ de la Saint-Barthélemy. C'est que le monde est dénaturé, et, en témoigne *La nef des fous* de Bosch, la punition divine pourrait consister, dans l'imaginaire albinéen, dans la naissance d'un monstre : le monde à l'envers que dénonce l'auteur. Perversion, désordre, abominations, confusion, copulation comme bêtes

⁵⁷² Ambroise Paré, *Des monstres et des prodiges*, op.cit.

⁵⁷³ *Histoire universelle*, livre VI, p. 348, cité par Mathilde Bernard, *Écrire la peur*, op.cit. p.96.

brutes et appétits, phénomènes contre-nature, et jugement impitoyable de Dieu en réponse à ces déviances : on retrouve en effet dans cet extrait toutes les thématiques de l'œuvre d'Aubigné.

De même, cette évocation de Luther permettrait de confirmer cette proposition :

Luther, qui proteste qu'il n'est pas prophète, déclare se garder de vouloir dire la signification précise des monstres qui surgissent et se contenter de poser, globalement, que Dieu « les envoie comme présages de tristes aventures, d'émotions, bruits, troubles, ébranlements à venir » ; mais en même temps il ne se refuse pas à lire tel ou tel monstre comme une sorte de hiéroglyphe : le veau revêtu d'une sorte de capuchon de chair, qui est né en Saxe en 1522, pourrait bien être une allégorie de l'état monastique, ses larges oreilles dénonçant la confession auriculaire et sa langue pendante l'inconsistant babil des moines.⁵⁷⁴

Monstres enfantés pour avertir les hommes qu'ils s'écartent, en somme de la vraie foi : les convertisseurs infâmes, les moines pervers, les Mathurine et les Antéchrists apparaîtraient comme des symptômes d'un monde qui court à sa perte, les *signes* avant-coureurs et très visibles d'une dégradation irrémédiable du monde qui est cul-par-dessus-tête. C'est ce que Jean Céard nomme le « monstre-présage », « signe d'un ordre perturbé »⁵⁷⁵.

Il se trouve, par ailleurs, que le motif des guerres de religion s'est souvent rappelé au lecteur dans les textes, même ceux qui sont *a priori* les plus éloignés de ce douloureux sujet, et a contribué à coudre ensemble les différents morceaux de ce costume fantasque, avec ses « bigarrures ». Ce motif obsessionnel a permis de voir, dans ce costume d'Arlequin, la cohérence d'une métaphysique et la personnalité d'un homme dans son siècle. En outre pour coudre ensemble les morceaux de ce tout, la récurrence obsédante des mots-clés qui, sans doute, sont véritablement le dénominateur commun de ces ouvrages, peut être rappelée ici : foi et foi jurée, foi violée, perfidie, vraie et fausse foi, constance et inconstance, étrange, bizarre, droit et devoir, être et paraître, vérité et mensonge.

À cet égard, on peut reprendre les exclamations indignées de La Boétie, qui pourraient avoir été proférées par l'auteur du *Sancy* ou du *Devoir* : « Mais o bon Dieu, que peut estre cela ? comment dirons nous que cela s'appelle ? quel malheur est celui la ? [...] Quel monstre de vice est cecy [...] que la nature désadvoue avoir fait, et la langue refuse de nommer ? »⁵⁷⁶ Toute l'œuvre de l'auteur des *Tragiques* exprime la même stupéfaction, la même stupeur incrédule

⁵⁷⁴ Jean Céard, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 13, n°1, 2004, p. 21.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁷⁶ *Discours de la servitude volontaire*, La Boétie, *op.cit.*, p. 80-81.

face à un monde qui *dégénère*. Au cœur de cette catastrophe, évidemment, on a la foi, et tous les manquements, innombrables, à celle-ci. Cette lettre, attribuée à Gabrielle d'Estrées, et datée du 21 avril 1593, qui écrit au roi Henri IV, peut alimenter notre réflexion⁵⁷⁷:

Je n'eux point hier de vos nouvelles, je ne sçai à quoi il a tenu si vous respectates le jour de Pasques, je ne l'ay pas fait, si c'est paresse, vous avés tort. Il est midi, et je n'en ay point encores. C'est bien loin de l'assurance que vos paroles m'avoient donnée, de vous voir à nuit. Quand apprendrés-vous à tenir chere vostre foy? Je n'en fais pas ainsi de mes promesses. La voisine est venue ce matin devant mon resveil. Soudain sans besoing j'ai pris medecine, de quoi je me trouve si mal que je n'en puis plus, qui me fait ferrir. Vous jurant que je vous veux bien mal, et ne baisant que vostre belle bouche. Encore m'en fais-je prier. Ce 21 avril.

« Quand apprendrés-vous à tenir chere vostre foy ? » Cette question, formulée avec simplicité, distante de quatre cent trente ans, restitue ici, avec des précisions qui nous rapprochent encore davantage de cette époque et des circonstances concrètes de l'écriture de cette lettre, le désarroi d'une maîtresse qui désespère de la loyauté du Vert-Galant à son égard. Elle pourrait résumer à bien des titres l'œuvre d'Agrippa d'Aubigné.

C'est sous cet angle qu'a en effet été envisagée son œuvre, qui fut une clé pour dégager une métaphysique. Dans le recueil du *Printemps*, Aubigné se plaint à l'instar de Gabrielle d'Estrées des mépris de Diane. Dans *Sa vie à ses enfants*, de la même manière que Gabrielle, il rapporte que le dépit amoureux, à la suite de sa disgrâce dans la famille Salviati, l'a rendu malade :

[...] L'amour et la pauvreté ayant empesché Aubigné de se jeter dans la Rochelle, le Chevalier Salviaty rompit le mariage sur le différent de la religion, dont le desplaisir d'Aubigné fut tel, qu'il en tumba en une maladie si extreme qu'il fut visité de plusieurs medecins de Paris, et outre de Postel [...]. »⁵⁷⁸

De même, à l'image du chien Citron, dans le sonnet déjà cité, il déplore le caprice d'un roi enclin au « change », qui récompense mal son serviteur, et dont les promesses ne sont pas toujours tenues. La « chere foy, » c'est aussi celle que les apostats du *Sancy* ne tiennent guère, eux qui tiennent davantage à leur vie, aux honneurs, et dont l'auteur dénonce l'inconstance. Les « assurances » données par Louis XIII ont encore été déçues, ce que restitue le traité sur le *Debvoir mutuel*. Plus encore, Aubigné, dans le *Debvoir*, va plus loin que La Boétie, faisant de la relation qui lie le roi à son peuple un contrat juridique avant même que d'en faire un contrat moral. Anti-Machiavel, à l'instar d'un Innocent Gentillet, l'auteur définit la fonction du Prince comme exemplaire, mais liée sans compromis possible à la parole donnée, sous peine de destitution. Là où la Boétie dit au peuple, « Soyez résolu de ne plus servir et vous serez libres »,

⁵⁷⁷ Lettre reproduite dans le *Journal du règne de Henri IV* de Pierre de l'Estoile, *op.cit.*

⁵⁷⁸ *Op.cit.*, p. 81.

Aubigné, lui, annonce : le contrat est rompu, par conséquent vous êtes libres, le roi n'est plus digne d'être le roi. Il y a vice, et d'abord vice de forme. À cet égard, on peut évoquer le jugement élogieux de son contemporain, Pierre de L'Estoile pour lequel Aubigné avait eu le courage de défendre, devant la régente Marie de Médicis, le concept révolutionnaire d'une religion en laquelle « ni pape, ni cardinal, ni prélat, évêque, ne quelconque autre personne, ne les pouvoit dispenser de la subjection naturelle et obéissance qu'ils devoient à leurs rois et princes souverains »⁵⁷⁹.

Il met par conséquent en évidence un monde qui tient sa logique de la relation contractuelle en général, et de la constance et loyauté des diverses parties : avec la femme aimée, avec le Prince, avec l'éthique et le cahier des charges de l'Église réformée.

Dans le même ordre d'idées, dans le petit pamphlet, intitulé *Le Caducée ou l'ange de paix*, Aubigné met en place un dialogue « destiné à réconcilier les factions qui divisent l'Église huguenote après l'Assemblée de Saumur », et ce dialogue « impose à son auteur la prudence conciliatrice. La prudence, cependant, ne convient ni au tempérament de d'Aubigné ni aux exigences d'une foi qui demande au chrétien de dénoncer le péché. *Le Caducée*, par conséquent, est un dialogue paradoxal. »⁵⁸⁰ À partir de là, vont resurgir les thématiques qui obsèdent toute l'œuvre, celles qui lui confèrent une bonne partie de son unité : la foi donnée, et la foi violée. En effet, le Ferme, qui a la faveur d'Aubigné, s'oppose au Prudent, autrement dit à celui qui se compromet pour éviter le conflit avec le pouvoir :

Le Ferme. Fault il pour estre bon serviteur violer sa foy ?
Le Prudent : Le Prince peut dispenser de la foy.
Le Ferme. Ouy de la foy qu'il a receuë, mais non de celé que Dieu a stipulé.
Le Prudent. Il n'y a point de serment sans quelque condition.
Le Ferme. Le serment non conditionel est violé quand on le conditione après.⁵⁸¹

« Le dialogue revient inlassablement au problème de la foi et de l'honneur. Ces substantifs sont comme des rochers contre lesquels le courant de la conversation se brise, les interlocuteurs ne pouvant se mettre d'accord sur les obligations que ces mots impliquent. »⁵⁸²

⁵⁷⁹ Pierre de L'Estoile, *Mémoires-journaux*, Paris, 1881, Librairie des bibliophiles, 10 vol., t. X, p. 302-303, cité par Laurent Avezou, art.cit.

⁵⁸⁰ Paula Sommers « *Le Caducée ou l'Ange de paix : la prudence, la piété et l'imprudence* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 8,1997, p. 29-41.

⁵⁸¹ *Le Caducée ou l'ange de paix*, édition Réaume-Caussade, p. 103.

⁵⁸² Paula Sommers « *Le Caducée ou ange de paix : la prudence* », art. cit., p. 4

À cet égard, Aubigné s'oppose assez frontalement à Montaigne : le monde comme « branloire perenne » ne déplaît pas à l'auteur des *Essais*, ne l'inquiète pas, alors que la fermeté est au contraire le rêve albinéen, et qu'il ne souscrit guère à la légèreté de son contemporain qui écrit par exemple : « Et nous, et nostre jugement, et toutes choses mortelles, vont coulant et roulant sans cesse. Ains, il ne se peut establir rien de certain de l'un à l'autre, et le jugeant et le jugé étant en continuelle mutation et branle [...] » ou encore : « Parmi les conditions humaines, cette-cy est assez commune : de nous plaire plus des choses estrangeres que des nostres et d'aymer le remuement et le changement. »⁵⁸³

Le paon du *Fæneste* fut un autre fil rouge, celui de l'opposition entre le naturel et l'artifice le paraître et l'être, mais aussi le mensonge et la vérité. Épris de transparence dans un univers marqué par la défiance et les travestissements, l'auteur développe sa philosophie au fil de ses œuvres et rêve de transparence et de vérité.

Le paraître, c'est ce qui caractérise, chez Aubigné, la feintise des poètes mignards du *Printemps*, c'est évidemment le baron fanfaron, et tous les courtisans qu'il évoque, adeptes des « pennaches » et des roses en hyver, c'est aussi le Catholique, celui qu'incarne Fæneste, qui use du chapelet et de toute sorte de stratégies pour paraître chrétien, c'est le goût pour l'accessoire en général, le vêtement et la perruque, c'est, surtout le mensonge de l'entreprise de conversion, et tout l'arsenal de l'Église de Rome, miracles, prodiges, indulgences, saints, c'est, par-dessus tout, la détestable transsubstantiation... enfin au sommet de l'État, ce sont les mensonges complices du pape et du Prince, tous deux parjures, perfides au sens strict.

À l'opposé de ces monstres, Aubigné plante l'Être, l'éthique du naturel et de la vérité, qui est le lien invisible reliant Enay à l'amoureux sincère de Talcy, aux vrais martyrs de la saint Barthélemy, à l'idéologie calviniste, au contrat respecté par un Prince idéal qui n'existe pas, et à la constance, car l'Être ne change pas, il est inaltérable. On peut citer ici cette périphrase par laquelle Pierre de l'Estoile le qualifie de « vrai et franc huguenot ».⁵⁸⁴

Ces thématiques permettent de ne plus voir dans cette oeuvre un monstre, mais au contraire de lui donner toute son unité.

⁵⁸³ *Essais*, Montaigne, *op.cit.*, Livre III, chap. IX.

⁵⁸⁴ Pierre de L'Estoile, *Mémoires-journaux*, Paris, 1881, Librairie des bibliophiles, 10 vol., t. X, p. 302-303. Cité par Laurent Avezou, art.cit.

Monstrueux massacre... « Jour qui avec horreur parmi les jours se compte/Qui se marque de rouge et rougit de sa honte. »⁵⁸⁵

Les témoignages restitués par Denis Crouzet, ou encore le contemporain d'Aubigné, Pierre de L'Estoile, mettent suffisamment en évidence l'idée que le monstre, le plus spectaculaire, celui que l'auteur exhibe, ou qui s'imisce de façon larvée dans tous ses ouvrages, c'est l'« *estrang* journée »⁵⁸⁶ de la Saint-Barthélemy. Il s'agit du symptôme le plus terrible et le plus explicite d'un monde malade, et dénaturé. La difficulté de nommer ce que fut cette nuit est d'ailleurs à l'image de la stupeur de La Boétie, car le monstre se caractérise par son caractère ineffable : « espouvante, effroi, terreur, esbranler, alarme, estonnement, estrangeté, formidable »...⁵⁸⁷. Les mots manquent pour désigner un événement présenté comme inédit, une sorte de vision médusée et paralysante. C'est d'ailleurs l'effet qu'a parfois produit, nous l'avons vu, cet événement sur les huguenots qui, parfois, se sont laissés, pour certains d'entre eux, appréhender, sans même réagir, tant la situation était monstrueuse, et n'appelait pas de réponse.

Un style monstrueux : le style albinéen.

Au terme de cette réflexion, ce qui reste de ces métamorphoses, c'est cette unité, et cette liberté. Enfin, là où Montaigne se déclare « indécis et changeant »⁵⁸⁸ Aubigné, tout aussi changeant dans son œuvre, incarne cependant résolument la fermeté et l'intransigeance du Bouc Du Désert. Une chose est de se retirer dans la sérénité du château de Montaigne, à l'écart du monde, pour s'entretenir avec soi-même, une autre est d'être contraint par les vicissitudes d'un monde en furie à se retirer hors de sa patrie et de contempler le désastre du monde à l'envers avec la colère de celui dont les pairs ont été massacrés et trahis, et l'amertume du banni.

Aubigné incarne pour la postérité cette rancœur, et le bénéfice secondaire d'une vie tourmentée, c'est le style, qui demeure singulier par son énergie et sa diversité. Et certes les exégètes de l'auteur ne cessent de marteler cette marginalité du *furor* albinéen.

⁵⁸⁵ *Op.cit.* Aubigné, *Les Tragiques*.

⁵⁸⁶ *Histoire universelle*, livre VI, p. 348, cité par Mathilde Bernard, *Écrire la peur ...r*, *op.cit.* p.96.

⁵⁸⁷ Mathilde Bernard, *Écrire la peur ...n op.cit.*, p. 75.

⁵⁸⁸ Montaigne, *Essais*, I, 53.

À cet égard, sans doute, l'héritier le plus proche de l'auteur, c'est Louis- Ferdinand Céline, dont le style marie sans cesse l'énergie, la rage, la langue raffinée du littéraire et l'argot le plus trivial. « C'est en effet au milieu du pamphlet *Bagatelles pour un massacre* que surgit tout à coup le nom « D'Aubigné », assorti d'une citation placée en épigraphe : « Que voulez-vous que j'espère parmi ces cœurs abâtardis, sinon de voir mon livre jeté aux ordures. D'Aubigné »⁵⁸⁹. C'est ce que la critique a pu nommer l'art de l'injure, cultivé aussi bien par Aubigné que par Céline.⁵⁹⁰

Le style du fanatique, en somme, même quand il est amoureux, pourrait être ce qui caractérise l'auteur, ce que d'aucuns ont nommé sa « rage⁵⁹¹ ». Le fanatisme stylistique, Aubigné le décline, nous l'avons vu, sous toutes sortes de formes, et toujours animé du même objectif : « Ce siècle autre en ses mœurs demande un autre style »⁵⁹². Ce style, c'est aussi ce qu'on lui reproche parfois, ainsi dans cette critique impitoyable d'un historien des Lumières :

Son style est des plus mauvais, il ne s'exprime point comme les autres hommes, mais par des métaphores quelquefois si obscures qu'on ne l'entend point. Toujours guindé, il donne à tout ce qu'il dit un tour qui n'est point naturel. Son *Histoire* est moins une narration suivie, exacte et arrangée, qu'un discours libre ou un entretien. Au reste, il y a bien des choses curieuses qu'on ne trouve point ailleurs.⁵⁹³

À l'instar de Céline, Aubigné a connu une postérité relative, pour des raisons certes assez différentes.

Aubigné le monstre inclassable de la littérature du XVIe s. : un grand homme sans postérité...

Évoquer la postérité d'Agrippa d'Aubigné, aussi bien homme de lettres qu'acteur politique, ne revient-il pas à tracer des sillons dans la mer ? De son vivant même, l'auteur des *Tragiques* semble avoir été enseveli dans le même oubli que le contempteur de l'édit de Nantes. Que trouver d'autre à son sujet, sur le temps court, que quelques dédaigneuses critiques, quelques éloges plus rares encore, un silence presque universel ?⁵⁹⁴

Agrippa d'Aubigné savait déjà que sa postérité était beaucoup plus improbable que celle de son maître Ronsard. « Que voulez-vous que j'espère parmi ces cœurs abastardis, sinon de voir

⁵⁸⁹Julien Goeury. « Je suis L.B.D.D. », art. cit.

⁵⁹⁰ Christine Sautermeister, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, S.E.C., 2003, citée par Goeury Julien. « Je suis L.B.D.D. » : Céline/D'Aubigné », art.cit., p. 100.

⁵⁹¹ Voir titre de l'ouvrage de Véronique Ferrer, *op.cit.*

⁵⁹² *Les Tragiques*, « Princes », v. 77. *op.cit.*, p. 361.

⁵⁹³ Jean-Pierre Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, Paris, Briasson, 1726-1745, 43 vol., t. XXVIII, p. 78.

⁵⁹⁴ Laurent Avezou, « Agrippa d'Aubigné, un mythe sans légende, du XVIIe au XXIe siècle. » *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 28, 2016. *La fabrique du grand homme*, p. 23-37.

mon livre jetté aux ordures ? »⁵⁹⁵ Reste son œuvre, et la série des métamorphoses que ses exégètes successifs lui infligent, ressuscitent à chaque fois celui qui craignait par-dessus-tout de ne susciter que l'indifférence.

Qu'il soit permis de conclure avec les dernières lignes des *Métamorphoses* d'Ovide, et de les attribuer ici, comme une prosopopée, et un hommage, à Aubigné :

Enfin, j'ai terminé un ouvrage que ni le courroux de Jupiter, ni le fer, ni la flamme, ni la dent des années ne pourront détruire ! Il peut venir, le jour fatal qui doit arrêter le cours incertain de ma vie : il n'a d'empire que sur mon corps. La plus noble partie de moi-même, immortelle, sera ravie dans la région des astres, et mon nom ne périra jamais. Dans tous les lieux ouverts par la victoire à la puissance romaine, mes vers seront lus ; et, si les pressentiments du poète ne sont pas trompeurs, je vivrai par la gloire dans toute la durée des siècles.⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Agrippa d'Aubigné, *Œuvres complètes*, éd. E. Réaume et F. de Caussade, Paris, A. Lemerre, 1873-1892, 6 vol., t. IV, p. 4.

⁵⁹⁶ *Les Métamorphoses*, Ovide, Œuvres complètes, Paris, Nizard, 1850, p. 518.

BIBLIOGRAPHIE

I – ÉDITIONS

A - AGRIPPA D'AUBIGNÉ

1) Éditions parues du vivant de l'auteur et sous l'Ancien Régime

Les Tragiques, Au dezert, par L.B.D.D., [Genève, Pierre Aubert], 1616.

Les Aventures du baron de Fæneste, Maillé, Jean Moussat, 1617, livres I-2.

Les Aventures du baron de Fæneste, s. l., 1619, livres 1-3.

Les Aventures du baron de Fæneste, Genève, Pierre Aubert, 1630, livres I-IV.

Du Devoir mutuel des roys et des subjects, Genève, 1621.

La Confession catholique du sieur de Sancy, in *Recueil de diverses pièces servant à l'histoire de Henry III*, Cologne, Pierre Marteau, 1660.

2) Éditions modernes

a) Œuvres

Œuvres complètes de Th. A. d'Aubigné publiées pour la première fois d'après les manuscrits originaux, texte établi par Eugène Réaume et François de Caussade, Paris, Alphonse Lemerre, vol. I-IV, 1873-1892 [Slatkine Reprints, 1967].

Œuvres d'Agrippa d'Aubigné, édition établie par Henri Weber et annotée par Henri Weber, Jacques Bailbé et Marguerite Soulié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.

Correspondance, Lettres touchant quelques poincts de diverses sciences, édition de M.-M. Fragonard, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Pages inédites de Théodore-Agrippa d'Aubigné, Pierre-Paul Plan, Genève, Société d'histoire et d'archéologie, 1945.

Album de poésies de Marguerite de Valois, édition de Colette Winn et François Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2009.

b) Titres particuliers

Écrits politiques [*Le Caducee ou l'Ange de Mercure, Traité sur la guerre civile, Explication familière* suivie de la *Lettre au Roy*], édition de Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 2007.

Histoire universelle, édition d'André Thierry, Genève, Droz, « TLF », 1981-2000.

Les Tragiques, édition de Jean-Raymond Fanlo, Paris, Champion, 1995.

Sa Vie à ses enfants, édition de Gilbert Schrenck, Paris, Nizet, « STFM », 1986.

c) Œuvres du corpus

LE PRINTEMPS

Le Printemps. Stances et odes, édition de Charles Read, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1874.

Le Printemps. L'Hécatombe à Diane, édition d'Eugénie Droz, avec une introduction de Bernard Gagnebin, Genève, Droz, 1948.

Le Printemps. Stances et odes, édition d'Eugénie Droz et préface de Fernand Desonay, Genève, 1952 (réédition, 1972).

Le Printemps. L'Hécatombe à Diane et les Stances, édition commentée par Henri Weber, Paris, PUF, 1960.

Le Printemps, édition critique par Véronique Ferrer, Genève, Droz, « Texte courant » 2020.

Les Aventures du baron de Faeneste par Théodore Agrippa d'Aubigné, édition revue et annotée par M. Prosper Mérimée de l'Académie française, Paris, P. Jannet, 1855.

Les Aventures du baron de Fæneste, édition de Jean-Raymond Fanlo, Marie-Madeleine Fragonard, Gilbert Schrenck et Marie-Hélène Servet, Paris, Classiques Garnier, 2020.

Hécatombe à Diane, édition de Julien Gœury, Saint-Etienne, PU, 2007 (réédition 2010).

Traité des douceurs de l'affliction. A Madame, édition de Gilbert Schrenck, Paris, Classiques Garnier, 2014.

B- AUTRES AUTEURS

1) Textes antiques

ESCHYLE, *Tragédies*, édition et traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1925, t. II.

HORACE, *Épîtres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

HORACE, *Odes et Épodes*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1929.

LUCAIN, *La Pharsale*, édition et traduction d'Abel Bourgery et Max Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1947, 2 tomes.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

OVIDE, *Tristes*, texte établi et traduit par Jacques André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

PERSE, texte établi et traduit par Augustin Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1921.

PLATON, *Gorgias, Ménon*, texte établi et traduit par Alfred Croiset avec la collaboration de

Louis Bodin Paris, Les Belles Lettres, 1972.

SOPHOCLE, *Tragédies*, édition d'Alphonse Dain et traduction de Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955, t. II.

VIRGILE, *Énéide*, texte établi par André Durand et traduit par André Bellesort, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

2) Textes de la Renaissance et du début du XVII^e siècle

BÈZE, Théodore de, *Du droict des magistrats sur leurs subjects*, éd. R.M. Kigdon, Genève, Droz, 1979.

BIRAGUE, Flaminio de, *Premières œuvres poétiques*, édition de Roland Guillot et de Michel Clément, Genève, Droz, 1998.

BOAISTUAU, Pierre, *Histoire des Persecutions de l'Eglise chrestienne et Catholique*, Paris, Robert le Mangnier, 1576.

BONALD, François, *Response apologetique à l'Anticoton et a ceux de sa suite, présentée à la Royne, mere du Roy, Regente en France, ou il est monstré, que les auteurs anonymes de ces Libelles difamatoires sont atteints des crimes d'Herésie, leze Majesté, Perfidie, Sacrilege, & très-énorme Imposture*, Au Pont, Michel Gaillard, 1610.

La cabale des Reformez, tiree nouvellement du puits de Democrite, Montpellier [=Lyon?], « chez Le Libertin, imprimeur juré de la sainte Reformation » [Jacques Roussin?], 1597.

CERVANTÈS, Miguel de, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*, édité par A. Schulman, Paris, Le Seuil, 1997.

COIGNET, Pierre du, *Advis de Maistre Guillaume nouvellement retourn[é] de l'autre monde*, s.l., 1611.

DESPORTES, Philippe, *Les Premières œuvres (1573)*, édition de Bruno Petey-Girard et

François Rouget, Paris, Classiques Garnier, 2014.

DU BARTAS, Guillaume Salluste, *Œuvres*, édition d'Yvonne Bellenger et Jean Céard (direction), Paris, Classiques Garnier, 2012, 3 volumes.

DU BELLAY, Joachim, *Divers jeux rustiques*, édition de Verdun-Louis Saulnier, Paris-Genève, Minard-Droz, « Textes Littéraires Français », 1965.

DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets suivis des Antiquités de Rome et du Songe*, édition de François Roudaut, Paris, Le livre de poche classique, 2002.

DU BOIS, Jean, DU COIGNET, Pierre, DU MOULIN, Pierre, PLAIX, César, *Anticoton, ou réfutation de la lettre declaratoire du pere Coton : livre où est prouvé que les Jesuites sont coupables et auteurs du parricide execrable commis en la personne du roy tres-chrestien Henri III d'heureuse mémoire*, s.l., 1610.

HOTMAN, François, *La Gaule françoise*, traduction révisée par Christian Frémond, Paris, Fayard, 1991.

L'ESTOILE, Pierre de, *Registre-Journal du Règne de Henri III*, édition avec une introduction et des notes accompagnée de tables générales par Madeleine Lazard et Gilbert Schrenck, Genève, Droz, vol. I-VI, 1992-2003.

LA BOÉTIE, Étienne de, La Boétie, *De la servitude volontaire ou le contr'un*, édition de Nadia Gontarbert, Paris, Gallimard, « Tel », 1993.

LA PORTE, Maurice de, *Les Épithètes*, Paris, Gabriel Buon, 1571[Genève, Slatkine, 1973].

La Puce de Madame Desroches qui est un recueil de divers poèmes Grecs, Latins et François, composez par plusieurs doctes personnages aux Grans Jours tenus à Poitiers, Paris, Abel l'Angelier, 1583.

MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, édition et traduction de Christian Bec, *Œuvres*

complètes, t. 1, Paris, Garnier, 1987.

MAROT, Clément, *L'Adolescence clémentine*, édition de Frank Lestringant, Paris, Gallimard, « Poésie », 2007.

MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, édition d'Emmanuel Naya, Delphine Ruig-Naya et Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2009, 3 volumes.

Muses françoises ralliees de diverses pars (Les). Dédiées à Monsieur le Comte de Soissons, Paris, M. Guillemot, 1599.

PARÉ, Ambroise, *Des monstres et des prodiges*, Edition de Michel Jeanneret, Paris, 2015.

PÉTRARQUE, *Chansonnier. Rerum vulgarium fragmenta*, édition Giuseppe Tavoca, traduction Gérard Genot, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

REBOUL, Guillaume, *Les Salmonées du sieur de Reboul. Le premier contre les ministres de Nismes. Le second contre les ministres du Languedoc*, Lyon, Jacob Roussin, 1596-1597.

RONSARD, Pierre de, *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean Céard, Daniel Ménager et Michel Simonin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, 2 volumes.

SANCY, Nicolas de Harlay, sieur de, *Discours sur l'occurrence de ses affaires*, Paris, Champion, « Textes de la Renaissance », 2000. Édition critique de Gilbert Schrenck.

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haute vertu*, édition critique par Eugène Parturier, introduction et bibliographie par Cécile Alduy, Paris, STFM, 1987.

SHAKESPEARE, William, *Comme il vous plaira*, traduction de Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, « Folio théâtre », 2014.

Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance, édition de Francis Goyet, Paris, Le Livre

de poche classique, 1990.

VÉSALE, André *De humani corporis fabrica libri septem*, Bâle, J. Oporin, 1543.

Vindiciæ contra tyrannos : sive de Principis in Populum, Populique in Principem, legitima potestate, Stephano Iunio Bruto Celta, Auctore, Édimbourg, 1579.

3) Autres textes

BOILEAU, Nicolas, *Œuvres*, édition de Georges Mongrédien, Paris, Classiques Garnier, 2022 (1961).

DIDEROT et D'ALEMBERT, *Encyclopédie*, Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, t. XI.

MONTESQUIEU, *De l'esprit des lois*, édition de Denis Casabianca, Paris, Ellipses, 2003.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, texte établi par Philippe Sellier, Paris, Le livre de poche, 2000.

ROSTAND, Edmond *Cyrano de Bergerac*, Paris, Fasquelle, 1926.

VITET, Ludovic, *La Mort de Henri III, faisant suite aux Barricades et aux États de Blois*, Paris, H. Fournier jeune, 1829.

II – ÉTUDES

A) CONTEXTE HISTORIQUE, LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

ANGENOT, Marc, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

AVEZOU, Laurent, « Agrippa d'Aubigné, un mythe sans légende, du XVIIe au XXIe siècle. » *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 28, 2016. *La fabrique du grand homme*.

BAILBÉ, Jacques, « Le thème de la vieille femme dans la poésie satirique du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle », *BHR*, 26, n° 1, 1964, p. 98 sq.

BALSAMO, Jean, *Les Rencontres des Muses. Italianisme et anti-italianisme dans les lettres françaises*, Genève, Slatkine, 1992.

BAR, Francis, *Le genre burlesque en France au dix-septième siècle. Étude de style*, Paris, D'Artrey, 1960.

BELLENGER, Yvonne, « Le pamphlet avant le pamphlet : le mot et la chose », *CAIEF*, Paris, Les Belles-Lettres, 1984, n° 36, p. 87-96.

BERNARD, Mathilde, *Écrire la peur à l'époque des guerres de Religion. Une étude des historiens et mémorialistes contemporains en France (1562-1598)*, Paris, Herman, 2010.

CARNEL, Marc, *Le Sang embaumé des roses. Sang et passion dans la poésie amoureuse de Pierre de Ronsard*, Genève, Droz, 2004.

CEARD, Jean, « L'énigme des monstres. Aperçus sur l'histoire culturelle et scientifique de la monstruosité », *Imaginaire & Inconscient*, vol. n° 13, n°1, 2004

CROUZET, Denis, *La nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, « Pluriel », 2010.

DEBAGGI BARANOVA Tatiana, « Les guerres de l'imprimé en Europe au XVI^e siècle », « De l'humanisme aux Lumières », EHNE Sorbonne Université. [en ligne], ISSN 2677-6588, mis en ligne le 22/06/20.

DEMONET-LAUNAY, Marie-Luce, *XVI^e siècle. 1460-1610*, Paris, Bordas, 1988.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *La Poésie du XVI^e siècle*, Paris, Bordas, 1989.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Les conceptions de l'amour au XVI^e siècle », *Ronsard. À propos des Amours*, Actes de 5^e journées du Centre Jacques de Laprade tenues au Musée national du Château de Pau, les 21 et 22 novembre 1997, Biarritz, Atlantica, 1997.

FERRAND, Jacques, *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

FERRER, Véronique « Pour une poétique réformée : l'influence de Calvin sur les poètes des XVI^e et XVII^e siècles », *RHLF*, 2010/4 Vol. 110, p. 883-899.

GENDRE, André, *Ronsard poète de la conquête amoureuse*, Genève, Slatkine, 1998.

GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.

GENETTE, Gérard, « Le genre comme œuvre », *Littérature*, 2001, n° 122.

JOUANNA, Arlette, *et alii, Histoire et dictionnaire des Guerres de Religion*, Paris, Laffont, 1998.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, « Points », 1980.

LESTRINGANT, Frank, « Quelques réflexions à propos du chapitre III, 9 des *Essais*, "De la vanité" de Montaigne », *Études Epistémè*, 22, 2012
[<https://journals.openedition.org/episteme/383?lang=en>].

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Le Tribunal imaginaire*, Paris, éditions du Rocher, 2006.

NICERON, Jean-Pierre, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages*, Paris, Briasson, 1726-1745, 43 vol., t. XXVIII.

PEREZ Mathilde, *Variations poétiques autour du désespoir amoureux : de l'Antiquité latine à la désperade française (1570-1590)*, Thèse de doctorat en Histoire, langues, littérature anciennes Sous la direction de Géraldine Puccini-Delbey et de Véronique Ferrer, Soutenue le 12-11-2021 à Bordeaux 3, dans le cadre de Ecole doctorale Montaigne-Humanités (Pessac, Gironde), en partenariat avec Cultures, Littératures, Arts, Représentations, Esthétiques (Pessac, Gironde). Président du jury : Bruno Petey-Girard.

PIOFFET, Marie-Christine « Masques auctoriaux et éditoriaux dans quelques pamphlets anti-huguenots », *Littératures classiques*, vol. 80, n° 1, 2013, p. 135-152.

RICHTER, Mario, *Jean de Sponde et la langue poétique des protestants*, (traduction d'Yvonne Bellenger et François Roudaut), Paris, Classiques Garnier, 2011.

ROUGET, François, *L'apothéose d'Orphée. L'esthétique de l'ode en France au XVI^e siècle de Sébillot à Scaliger (1548-1561)*, Genève, Droz, 1994.

ROUGET, François, « Le mythe de Diane dans l'œuvre poétique de Philippe Desportes », *Albineana*, 2002, 14, *Le Mythe de Diane au XVI^e siècle*, p. 107-118.

SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, Paris, A. Sautet et A. Mesnier, 1828.

SOUILLER, Didier « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de littérature comparée*, vol. n° 308, 4, 2003, p. 437-448.

SOULIÉ, Marguerite, « Y a-t-il une symbolique du Désert au XVI^e siècle ? », *Bulletin de La Société de l'Histoire Du Protestantisme Français*, 1975, 121, p. 345–353.

TERNAUX, Jean-Claude (direction), *La Comédie et l'étranger, Théâtres du monde, Cahier hors-série n° 5*, Avignon Université, 2020.

VIGNAL-SOULEYREAU, Marie-Catherine, « Immédiateté ou pérennité de l'écrit : *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et l'œuvre de Richelieu au début du XVII^e siècle », *Albineana*, 2018, n° 30, p. 61-83.

B) SUR LE BAROQUE, LA MÉTAMORPHOSE ET LE MANIÉRISME

BRUNEL, Pierre, *Le Mythe de la métamorphose*, Paris, Corti, 2004.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque, profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, « Université », 1973.

DUBOIS, Claude-Gilbert, « Renaissance, maniérisme, baroque, réflexion sur un mode d'engendrement », *Mots et règles, jeux et délire. Études sur l'imaginaire verbal au XVI^e siècle* (Claude-Gilbert Dubois), Caen, Paradigme, 1992.

DUBOIS, Claude-Gilbert, *Le Baroque en Europe et en France*, Paris, PUF, 1995.

GIRAUD, Yves, *La Fable de Daphné*, Genève, Droz, 1969.

HALLYN, Fernand, *Formes métaphoriques dans la poésie de l'âge baroque en France*, Genève, Droz, 1975.

JEANNERET, Michel, *Perpetuum mobile : métamorphoses des corps et des œuvres, de Vinci à Montaigne*, Paris, Macula, 1997.

LEBEGUE, Raymond, « La poésie baroque en France pendant les guerres de religion », *Actes des Journées internationales d'études du Baroque (Montauban)*, Toulouse, 1963, p. 45-61.

LOMBARDO, Giovanni, « La métamorphose dans la *Divine comédie* de Dante », Jackie Pigeaud (dir.), *Actes des XIII^e entretiens de la Garenne Lemot (12-14 octobre 2006)*, Rennes, PU, 2010, p. 27-49.

LONGEON, Claude « Mort et métamorphose dans la poésie baroque française », Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Gunter Narr Jean-Michel Place, Tübingen-Paris, 1980, p. 33-34.

MATHIEU - CASTELLANI, Gisèle (dir.), *La Métamorphose dans la poésie baroque française et anglaise*, Gunter Narr Jean-Michel Place, Tübingen-Paris, 1980.

MATHIEU - CASTELLANI, Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, PUF, 1981.

MATHIEU - CASTELLANI, Gisèle, *Éros baroque. Anthologie thématique de la poésie amoureuse*, Paris, Nizet, 1986, Paris, Nizet, 1986.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Discours baroque, discours maniériste. Pygmalion et Narcisse », *Questionnement du Baroque*, Alphonse Vermelyn (dir.), Louvain, Nauwelaerts, 1986.

NOACCO, Cristina, *La Métamorphose dans la littérature française des XII^e et XIII^e siècles*, Rennes, PUR, coll. « Interférences », 2008.

RAYMOND, Marcel, « Aux frontières du maniérisme et du baroque », *Cahiers du Centre international de synthèse du baroque*, 3, 1969.

RAYMOND, Marcel, *La Poésie française et le maniérisme : 1546-1610*, Genève, Droz, 1971.

ROUSSET, Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le paon*, Paris, Corti, 1954.

ROUX, Alexandra, « La majesté du diable dans la philosophie de la révélation de Schelling », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, vol. 134, n^o. 2, 2009, p. 191-205.

SOUILLER, Didier « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poétique baroque européenne (1600-1650) », *Revue de Littérature Comparée*, vol. n^o 308, n^o 4, 2003, p. 437-448.

C) AGRIPPA D'AUBIGNÉ

1) Généralités et autres œuvres

AMSTUTZ, Delphine, « La Faveur et l'Envie : une anatomie de l'absolutisme dans les *Tragiques* », *Albineana*, 2018, 30, p. 111-124.

AUKRUST, Kjerstin, *Violences du corps. Une étude du macabre chez Ronsard, Aubigné et Chassignet*, thèse, Oslo, 2008. [<https://core.ac.uk/download/pdf/30892048.pdf>]

FERRER, Véronique, « L'énergie de la haine dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné », *Revue italienne d'études françaises*, « *Figures littéraires de la haine* », 7, 2017, [<https://journals.openedition.org/rief/1402>].

FRAGONARD, Marie-Madeleine, *La Pensée religieuse d'Agrippa d'Aubigné et son expression*, Paris, Didier, 1981.

GARNIER, Armand, *Agrippa d'Aubigné et le parti protestant*, Paris, Fischbacher, 1928.

GÉURY, Julien, MARTIN, Pierre, SERVET, Marie-Hélène, « Une volée de poètes » : *D'Aubigné et la génération poétique des années 1570-1610*, *Albineana*, 22, 2010.

GÉURY, Julien, « Je suis L.B.D.D. » : Céline/D'Aubigné », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 27, 2015. *Échos et réécritures. la vie posthume des oeuvres d'Aubigné*, p. 91-109.

HUCHARD, Cécile, « Marguerite Yourcenar, lectrice des *Tragiques* », *Albineana*, 2015, 27, p. 125-138.

LAZARD, Madeleine, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Fayard, 1998.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Agrippa d'Aubigné. Le corps de Jézabel*, Paris, PUF, 1991.

PLATTARD, Jean, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Boivin, 1931.

RÉAUME, Eugène, *Étude historique et littéraire sur Agrippa d'Aubigné*, Paris, Belin, 1883, [Slatkine reprints, 1970].

ROCHEBLAVE, Samuel-Élie, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Hachette, 1910.

ROCHEBLAVE, Samuel-Élie, *La Vie d'un héros : Agrippa d'Aubigné*, Paris, Hachette, 1912.

SAUTERMEISTER, Christine, *Céline vociférant ou l'art de l'injure*, Paris, S.E.C., 2003, citée par Goeury Julien. « Je suis L.B.D.D. » : Céline/D'Aubigné ».

SCHRENCK, Gilbert, *Agrippa d'Aubigné*, Paris-Rome, *Memini*, « Bibliographie des écrivains français », 2001.

SOMMERS, Paula, « *Le Caducée ou l'Ange de paix : la prudence, la piété et l'imprudence* », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 8, 1997.

VIGNAL-SOULEYREAU, Marie-Catherine, « Immédiateté ou pérennité de l'écrit : *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné et l'œuvre de Richelieu au début du XVII^e siècle », *Albineana*, 2018, n° 30, p. 61-83.

2) *Le Printemps*

ABDELKEFI, Hédia, « Le discours préfaciel de l'*Hécatombe à Diane* » d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, 2000, 12, p. 101-122.

AULOTTE, Robert, « La Gorgonne et Vénus ensemble (Sur l'"Ode XXIII" d'Agrippa d'Aubigné) », *Études corses, études littéraires, Mélanges Pitti Ferrandi*, Paris, éditions du Cerf, 1989, p. 188-198.

BALMAS, Enea, « D'Aubigné, poeta barocco », *Le Lingue straniera*, IX, 1960, p. 22-32.

BURON, Emmanuel, « "Je veille et j'ay peur de m'ennuyer". L'ode XIII du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Camenaë*, n° 5, novembre 2008. [<https://www.saprat.fr/media/243d999c6c222b486b03f59a9f63a5ba/camenaë-05-buron-formaté-article-12.pdf>]

DESONAY, Fernand, *Le Printemps. L'Hécatombe à Diane*, avec une introduction de Bernard

Gagnebin, Genève, Droz, 1948. Compte-rendu dans la *Revue belge de Philologie de d'Histoire*, 1950, 28-3-4, p. 1154.

DESONAY, Fernand, « Le milieu de Nérac et l'inspiration baroque d'Agrippa d'Aubigné », *Actes des Journées internationales d'étude du baroque*, Montauban, 1963, p. 109-122.

DROST, Wolfgang, « Petrarchismo e realism nella poesia d'Agrippa di d'Aubigné giovane », *Rivista di Letteratura Moderna e Comparata*, XV, 1962, p. 165-187.

EIGELDINGER, Marc, « Le mythe d'Icare dans la poésie française du XVI^e siècle », *Cahiers de l'AIEF*, 1973, 25, p. 261-280.

FERRER, Véronique, « *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné ou les épreuves du pétrarquisme », *Les Poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, Genève, Droz, 2004, p. 445-457.

FERRER, Véronique, *L'amoureuse rage. Agrippa d'Aubigné poète profane*, Genève, Droz, « Cahiers d'Humanisme et de Renaissance », 2022.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « Présence de l'univers religieux dans l'*Hécatombe à Diane* », *Seminari Pasquali di analisi testuale*, Pisa, Ets Editrice, VII, 1992, p. 39-55.

GENDRE, André, *Évolution du sonnet français*, Paris, PUF, 1996.

GILLES-CHIKHAOUI, Audrey, « *La beauté monstrueuse de la courtisane dans quelques sonnets renaissants français* », *RHR*, 2010, p 27-38.

GRIFFIN, Robert, « The rebirth in Agrippa d'Aubigné's *Le Printemps* », *French studies*, n° 19, 1965.

LEGRAND, Marie-Dominique, « Le moment de la métamorphose : instant rhétorique dans *Le Printemps* d'Aubigné », *Albineana*, III, 1990, p. 63-77.

LEGRAND, Marie-Dominique, « Notes de travail sur *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, V, 1993, p. 41-61.

LEGRAND, Marie-Dominique, « La laideur dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné » (1552-1630), *Propos sur la laideur et les muses, Littérales* n° 32, Paris X-Nanterre, PU, 2004, p. 7-29.

LESTRINGANT, Frank, « Agrippa d'Aubigné, fils de Ronsard : autour de l'"Ode XIII" du *Printemps* », *Studi Francesi*, CIX, 1993, p. 1-13.

LESTRINGANT, Frank, « Le Pétrarquisme d'Agrippa d'Aubigné », *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, Loredana Chines (dir.), Rome, Bulzone, 2006, p. 531-546.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Paris, Klincksieck, 1975.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « La figure mythique de Diane dans *L'Hécatombe* d'Aubigné », *RHLF*, 1978, p. 3-18.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Le nombre et la lettre. Pour une lecture du "Sonnet XCVI" de *L'Hécatombe à Diane* d'Aubigné », *Revue des Sciences Humaines*, CLXXIX, 1980, p. 93-108.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « Le contrat et le sacrifice dans la poétique d'Aubigné », *Renaissance and Reformation*, Vol. XXIII, n° 1, Toronto, 1987.

MÉLANÇON, Robert, « Le rite de l'hécatombe : *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné, *Études françaises*, Montréal, XI, 1, 1975, p. 5-20

MURPHY, Stephen, « Diane et la *Disperata* », *Albineana*, 2002, 14, p. 119-129.

PERRY, Kathleen Anne, « A re-evaluation of Agrippa d'Aubigné's *Printemps*: youthful love or mature theology ? », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, LI, 1989, p. 107-122.

RAYMOND, Marcel, « Réflexions sur les poésies d'amour d'Agrippa d'Aubigné », *Mélanges Abel Lefranc*, Droz, 1936, p. 436-449.

ROUGET, François, « L'éros et la démesure : la poétique des "Odes" et des "Stances" dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, VIII, 1997, p. 9-28.

ROUGET, François, « Agrippa d'Aubigné, poète à la cour de Nérac d'après l'*Album de vers de Marguerite de Valois* », *La Cour de Nérac au temps de Henri de Navarre et de Marguerite de Valois*, Véronique Ferrer et Catherine Magnien (dir.), *Albineana*, 24, 2012, p. 291-305.

SACRÉ, James, « Jusqu'à l'absolu silence. Agrippa d'Aubigné : l'*Hécatombe à Diane* ».

WEBER, Henri, « Transformation des thèmes pétrarquistes dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Mélanges Henri Chamard*, Paris, Nizet, 1951, p. 175-187.

WEBER, Henri, « Thèmes d'amour platonicien dans *Le Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », *Association Guillaume Budé. Congrès de Tours et de Poitiers (3-9 septembre 1953)*, Paris, 1954, p. 361-364.

WEBER, Henri, « Structures de quelques poèmes d'Agrippa d'Aubigné », *Baroque*, 3, 1969.

<https://journals.openedition.org/baroque/276>

3) *La Confession catholique du Sieur de Sancy*

BAILBÉ, Jacques, « Rabelais et d'Aubigné », *BHR*, XXI, 1959, p. 380-419.

BENÉ, Charles, « Agrippa d'Aubigné émule de Rabelais ? », Lionello Sozzi (dir.), *La Nouvelle française à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1981, p. 671-682.

BERNARD, Mathilde, « Un combat hors du temps : le présent distordu d'Agrippa d'Aubigné : intertexte biblique et dialogisation interne », *Littératures classiques*, 78, 2012/2, p. 197-210.

CROUZET Denis, « Le haut cœur de Catherine de Médicis, Paris, Albin Michel, 2005, Revue d'histoire moderne et contemporaine, 2009, p. 224.

DUBAIL, Isabelle, « D'Aubigné controversiste : pédant ou gentilhomme ? », *Albineana*, 2001, 13, p. 225-238.

FANLO Jean-Raymond, « Du *Reveille-matin des François* à la *Confession du sieur de Sancy* : quelques remarques sur les enjeux théologiques et politiques de l'obscénité », *Albineana*, 23, 2011, p. 381-391.

FRAGONARD, Marie-Madeleine, « Réécriture de genres et changement de fonctions : l'utilisation de formes de la littérature religieuse dans les pamphlets politiques (1560-1620) », *Traditions polémiques, Cahiers V.-L. Saulnier*, 2, Paris, ENS, 1981, p. 111-126.

KOTLER, Éliane, « De la poésie à la prose. L'écriture du travestissement des livres II et III des *Tragiques* aux pamphlets d'Agrippa d'Aubigné (*Sancy, Fæneste*), *Albineana*, 1990, 3, p. 33-52.

KOTLER, Éliane, « Le plurilinguisme, un élément de l'écriture pamphlétaire d'Agrippa d'Aubigné », *Albineana*, 1995, 6, p. 307-330.

KOTLER, Éliane, « La sexualité et ses désordres dans la *Confession de Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », *Ordre et désordre dans la civilisation de la renaissance*, Actes du colloque « Réforme. Humanisme. Renaissance », Nice, septembre 1993, G.A. Pérouse et F. Goyet (dir.), Saint Étienne, PU, 1996.

KOTLER Éliane, « De quelques aspects de l'argumentation dans la *Confession du sieur de Sancy* », *Albineana*, 13, 2001, p. 153-168.

KOTLER Éliane, *Des Tragiques à la Confession du sieur de Sancy d'Agrippa d'Aubigné : intertexte biblique et dialogisation interne*, Paris, L'Harmattan, 2016.

LEMAIGNAN, Marion, « Mathurine ou la question d'un tiers espace de l'hétérodoxie, dans *La Confession catholique du Sieur de Sancy* d'Agrippa d'Aubigné », *L'Atelier du Centre de*

recherches historiques, 4, 2009 (<https://doi.org/10.4000/acrh.1234>).

LESTRINGANT, Frank, « La résistance huguenote à l'Édit de Nantes : le cas d'Agrippa d'Aubigné », *L'Édit de Nantes revisité*, Lucienne Hubler, Jean-Daniel Candaux, Christophe Chalamet (dir.), Genève, Droz, 2000.

MILLET, Olivier, « La véhémence, entre force éloquente et violence pamphlétaire », *Littératures classiques*, 2018/2, n° 96, p. 99-108.

PERRONNET, Michel, « Confession Catholique du Sieur de Sancy et déclaration des causes tant d'état que de religion qui l'ont mu à se remettre au giron de l'Eglise romaine », *RHR*, X, 1979, p. 24-33.

SCHRENCK, Gilbert, *L'or et la boue : Agrippa d'Aubigné et la Confession catholique du sieur de Sancy, contribution à l'étude du pamphlet albinéen*, thèse, Paris IV, 1994. Présentation dans *RHR*, 38, 1994, p. 108-114.

SCHRENCK, Gilbert, « Une poétique pamphlétaire diffuse : le 'proto-Sancy' au carrefour de l'œuvre albinéenne », Oliviet POT (dir.), *Poétiques d'Aubigné*, Genève, Droz, 1999, p. 191-206.

SCHRENCK Gilbert, « Agrippa d'Aubigné et le Sieur de Sancy : de l'histoire au pamphlet », *Albineana*, 12, 2000, p. 205-214.

SCHRENCK Gilbert, *Nicolas de Harlay, sieur de Sancy (1547-1629). L'antagoniste d'Agrippa d'Aubigné. Étude biographique et contexte pamphlétaire*, Paris, Champion, 2000.

SCHRENCK Gilbert, « Agrippa d'Aubigné et la Confession de Sancy : une histoire de l'apostat au creux du pamphlet », *Histoire et Littérature au siècle de Montaigne. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Genève, Droz, 2001, p. 147-156.

SCHRENCK Gilbert, « Aspects de la réception du Sancy », *Albineana*, 13, 2001, p. 169-178.

SCHRENCK Gilbert, « Entre histoire et fiction. Les anecdotes sur les convertis dans le Sancy d'Agrippa d'Aubigné », dans Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 317-337 ; repris dans *Mémoires crépusculaires de la fin du XVI^e siècle*, articles recueillis par Elisabeth Schneikert et Hélène Steyer-Diebold, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 70-87.

SCHRENCK, Gilbert, « Victor-Palma Cayet, Agrippa d'Aubigné et de Pierre de L'Estoile : regards croisés sur le projet de réunion des religions (1593-1610) », *Loxias-Colloques*, 18.

Tolérance(s) II : Comment définir la tolérance ?, mis en ligne le 07 octobre 2021, URL : <http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=1757>.

VILLEY, Pierre, « *La confession de Sancy* », *RHLF*, 1945, p. 46 sq.

WEBER, Henri, « L'écriture de d'Aubigné dans la *Confession de Sancy* », *Prose et prosateurs de la Renaissance. Mélanges Robert Aulotte*, Paris, Sedes, 1988, p. 319-329.

4) *Les Aventures du baron de Fæneste*

AUDIAT, L., « Prosper Mérimée et son édition de *Fæneste* », La Rochelle, 1893 (*Revue de Saintonge*, XIII).

BAILBÉ, Jacques, « Quelques aspects du burlesque dans les *Aventures du baron de Fæneste* », *Mélanges d'histoire littéraire (XVI^e-XVII^e siècle) offerts à Raymond Lebègue*, Paris, Nizet, 1969, p. 135-145. Repris dans Jacques Bailbé, *Agrippa d'Aubigné*, Paris, Champion, 1995, p. 205-217.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement "pour parler librement de tout" », 2007[<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/260>]

COUFFIGNAL, Gilles Guilhem, « Gascon, gasconisme et gasconnade », *Littératures classiques*, vol. 87, n° 2, 2015, p. 287-299.

FERRER, Véronique, « Drôle d'histoire. La "description récréative de ce siècle" », *Les Aventures du baron de Fæneste* », *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Olivier Pot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 249-266.

GARDY, Philippe, « Structures linguistiques et sociolinguistiques des *Aventures du Baron de Fæneste* : la place de l'occitan », *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, 6, 1995.

GUERIN DE GUER, Ch., « La langue et le style d'Agrippa d'Aubigné étudiés dans les *Aventures du Baron de Fæneste* », *Le Français moderne*, 4, octobre 1941.

JOUANNA, Arlette, « Une analyse de la maladie sociale du paraître : *Les Aventures du baron de Fæneste* d'Agrippa d'Aubigné », *RHR*, 10, 1979, p. 34-39.

KOTLER, Éliane, « De la poésie à la prose. L'écriture du travestissement des livres II et III des *Tragiques* aux pamphlets d'Agrippa d'Aubigné (*Sancy, Fæneste*), *Albineana*, 1990, 3, p. 33-52.

KOTLER, Éliane, « La définition au service de la polémique dans les pamphlets d'Agrippa d'Aubigné », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 84, no. 1, 2017, p. 25-46.

LANGER, Ullrich, « Plaisir de la fiction comique dans *Les Aventures du baron de Fæneste* », dans Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 267-284.

MÉNAGER, Daniel, « Le rire et le tragique dans *Les Aventures du baron de Faeneste* d'Agrippa d'Aubigné », Véronique Ferrer, Olivier Millet et Alexandre Tarrête (dir.), *La Renaissance au grand large : mélanges en l'honneur de Frank Lestringant*, Genève, Droz, 2019, p. 633-649.

MICHAUDET-MINEUR, Nathalie, « La nature dans *Les Aventures du baron de Fæneste*. Un enjeu idéologique », *Albineana*, 34, 2023, p. 133-150.

NÉDELEC, Claudine, « *Les Aventures du baron de Fæneste* : satura/satyre/ satire », *Albineana*, 29, 2017, p. 169-193.

NÉDELEC, Claudine, « D'aventures en aventures. *Les Aventures du baron de Faeneste* d'Agrippa d'Aubigné », Frank Greiner (dir.), *Le Roman au temps de Louis XIII*, Paris, Classique Garnier, 2019, p. 185-198.

SCHRENCK, Gilbert, « Mérimée éditeur des *Aventures du baron de Fæneste* : le moment Aubigné ». *Échos et réécritures. La vie posthume des œuvres d'Agrippa d'Aubigné*, *Albineana* 27, 2015, p. 43-62.

TOURNON, André, « Les Aventures du baron de Fæneste dans le monde de la piperie », *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Olivier Pot (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 227-248.

WEBER, Henri, « Les tapisseries du Fæneste », *Albineana*, 13, 2001, p. 191-205.

WEBER, Henri, « Structure et langage dans les *Aventures du baron de Fæneste* », *De Jean Lemaire de Belges à Jean Giraudoux. Mélanges d'histoire et de critique littéraire offerts à Pierre Jourda*, Paris, Nizet, 1970, p. 111-130.

5) Du Devoir mutuel des Roys et des Subjects

AUBERT, Charles-Edouard, *Observer la loi, obéir au roi. Les fondements doctrinaux de la pacification du royaume de l'édit de Nantes à la Paix d'Alès (1598 - 1629)*, Thèse (Université de Strasbourg), 2021.

BANDERIER, Gilles, « Un chapitre inédit du *Devoir mutuel* d'Agrippa d'Aubigné », *BHR*, t. LXIV, 2002, p. 369-376.

GLATIGNY, Michel, « Le Contrat entre le prince et le peuple chez d'Aubigné », *Peuple et pouvoir : Études de lexicologie politique*, éd. M. Glatigny et Jacques Guilhaumou, Lille, PU, 1981.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, « L'imaginaire judiciaire dans le traité *Du Devoir Mutuel des Roys et des Subjects* », *Albineana*, 2001, 13, p. 135-151.

SCHRENCK, Gilbert, « Agrippa d'Aubigné et la liberté de conscience d'après ses écrits politiques : *Le Caducée ou l'ange de la paix, Traitté sur les guerres civiles, Du devoir mutuel des roys et des subjects* », *La Liberté de conscience (XVI^e-XVII^e siècle)*, éd. Hans R. Guggisberg, Frank Lestringant, Jean-Claude Margolin, Actes du Colloque de Mulhouse et de Bale, Genève, 1991, p. 153-69

TURCHETTI, Mario, « Agrippa d'Aubigné et la tyrannie », Olivier Pot (dir.), *Entre Clio et Melpomène. Les fictions de l'histoire chez Agrippa d'Aubigné*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 503-521.

INDEX NOMINUM

(Les personnages mythologiques et bibliques sont mentionnés en italiques)

- Aaron* : 196.
Abel : 196, 218.
Abraham : 196.
Actéon : 122.
Adam : 122.
Adonis : 62.
Alceste : 166.
Alcide : voir *Hercule*.
Alembert, Jean Le Rond d' : 94n.
Amour : 53.
Anacréon : 93.
Ancre, Maréchal d' (Concini) : 156.
Apulée : 20.
Aragon, Louis : 90.
Arétin, l' : 194.
Arioste (l') : 130.
Aristote : 21, 96.
Aubigné, Constant d' : 19, 24.
Aurore : 125.
- Bacchus* : 94.
Barillière : 188
Baudéan de Parabère, famille : 19n.
Baudelaire, Charles : 35, 36, 109.
Bèze, Théodore de : 76, 86.
Birague, Flaminio de : 68, 243.
Boaistuau, Pierre : 41.
Boileau, Nicolas : 30, 93.
Bosch, Jérôme : 127, 184, 244.
Bouchet, Jean : 93n.
Bourbon, Charles, cardinal de : 13n.
Brassac, famille : 19n.
Brossier, Marthe : 212.
Brueghel, Pieter : 127.
- Calvin, Jean : 234 76, 140, 163.
Canaye, Philippe (juriste et diplomate) : 24.
Caravage, le : 95.
Caron : 123.
Castel-Bayard (*Castel-Vayard*), Charles de Durfort, baron de (acteur de la « guerre d'Aunis ») : 142.
Catherine de Bourbon : 183, 218.
Caumont, François de : 97.
Cayet, ou Cahier, Pierre Victor Palma : 24, 154, 157, 171, 182, 215.

Céline, Louis-Ferdinand : 250.
 Cervantès, Miguel de : 135, 156.
 Charbonnières, Gabriel Prévost, seigneur de (compagnon d'armes du poète) : 129, 130, 131.
 Charcot, Jean-Martin : 212.
 Charles IX : 200, 214.
Charybde (Caribde) : 54.
 Châtel, Jean (*Chastel*) : 178.
 Christ, le : 85, 183, 209, 214.
Circé : 16.
 Citron (chien) : 67.
 Clerville : 188.
 Coligny, Gaspard II de : 137, 156.
 Condé (les) : 156.
 Condé, le prince de : 24.
 Constans, Jacques de : 82, 83, 92.
 Corneille, Pierre : 12n, 57n, 123n, 232.
 Cornu, Pierre de : 50.
 Cotgrave, Randle : 108n.
 Coton, Pierre : 175.
 Courtomer, baron de : 195.
 Crespin, Jean : 214.
Cybèle (Cybelle) : 55.
Cyniras (Cynire) : 62.

Danaé : 59.
 Dante Alighieri : 20.
 Desportes, Philippe : 47n, 76, 103.
Déjanire (Desjanire) : 100.
Diane : 26, 32, 33, 35, 45.
 Diane de Poitiers : 32.
 Du Bellay, Joachim : 38, 109, 120, 160, 167, 207.
 Dubois, François (peintre) : 43.
 Du Fay : 188.
 Du Perron : 156, 169, 173, 177, 180, 182, 186, 189, 196, 200, 204, 206, 216, 217, 218, 219.
 Duplessis-Mornay, Philippe : 170, 222, 234.
 Duras, Marguerite de Gramont, vicomtesse de (maîtresse d'Henri de Navarre) : 188.

Écho : 30.
 Eco, Umberto : 173.
Endymion : 61.
 Épernon, Jean-Louis de Nogaret de La Valette, duc d' : 199.
Érinyes : 87.
Esau : 236.
 Estoile, Pierre de l' : 14, 23, 44, 88, 215, 218, 226, 229, 230, 231, 247, 248, 249.
 Estrées, Gabrielle d' : 199, 203, 207, 246.
 Eschyle : 36.
Eurysthée : 99.

Fervaques, Guillaume de Hautemer de (*Fervacques*) (maréchal de France) : 198.

Fibonacci, 200.

Fleurette (maîtresse d'Henri de Navarre) : 203.

Fonlebon, Charles et Anne de : 128, 129, 130.

Fortune : 39, 60, 79, 100, 101, 222.

François, saint : 208.

Froissart, Jean : 143.

Galien : 116.

Gentillet, Innocent : 246.

Germain, saint : 209.

Godard, Jean : 50.

Gorgone (*Gorgonne*) : 109.

Guise (les) : 156.

Habert, Isaac : 50.

Hécate : 61.

Henri II : 32, 36, 156.

Henri III : 19, 73, 74, 138, 139, 156, 159, 199, 201, 203, 222, 236.

Henri de Navarre (le Béarnais, Henri IV) : 13 n., 17, 19, 27, 67, 134, 139, 142, 143, 156, 157, 158, 170, 171, 175, 178, 187, 182, 199, 201, 202, 203, 209, 210, 226, 230, 246.

Héra : voir *Junon*.

Hercule : 99, 100

Hippolyte : 37.

Homère : 37.

Horace : 22,

Hotman, François : 234.

Huysmans, Joris-Karl : 78.

Icare : 82, 83n.

Jamyn, Amadis : 56.

Jocaste : 95.

Jonas : 195.

Jodelle, Etienne : 114, 129, 130.

Judas : 90

Julien, messire : 157.

Junius (pseudonyme de journaliste) : 36.

Junon : 16, 99.

Jupiter : 31, 59, 251.

Labé, Louise : 45, 46n.

La Boétie, Étienne de : 88, 221, 233, 234, 235, 245, 246, 249.

La Bruyère, Jean de : 135.

La Fontaine, Jean de : 186, 206.

Languet, Hubert : 222.

La Porte, Maurice de : 99n.

Laval, Antoine de (poète et traducteur) : 130, 131, 132.
Lecocq, sieur (conseiller au Parlement, protestant) : 156.
Lemaire, Jean : 93n.
L'Estang, Catherine : 13.
Lezay, Susanne de : 33.
Limu, Anne de : 13.
Lope de Vega, Félix Carpio : 147, 239.
Louis XIII : 24.
Luc, Catherine de (maîtresse d'Henri IV) : 199.
Lucain : 203.
Luynes, Charles d'Albert, duc de : 24.
Luz, Monsieur de (homme de main du Maréchal d'Ancre) : 156.

Machiavel, Nicolas : 193, 227, 246.
Malherbe, François de : 143, 145, 156.
Marot, Clément : 117.
Martin-de-Tours, saint : 212.
Mathurine la Folle : 204.
Médicis, les : 32.
Médicis, Catherine de : 19, 32, 43, 58, 73, 111, 182, 183.
Médicis, Marie de : 134, 247.
Méduse : 76, 78, 95, 242, 243.
Melchisédech : 196.
Ménage, Gilles : 143.
Mérimée, Prosper : 20, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 145, 156.
Merle, Mathieu (fils d'un procureur de Castres) : 156.
Michelet, Jules : 182, 183.
Minos : 38.
Moïse (Moyse) : 196.
Molière : 146, 150, 166, 167.
Momus : 31.
Montaigne, Michel de : 23, 56, 114, 136, 144, 145, 161, 162, 248, 249.
Monteil d'Agen (poète huguenot) : 131, 132.
Montpensier, Catherine-Marie de Lorraine, duchesse de : 200, 203.
More, Thomas : 135.
Morlas, Jean de : 172, 188, 200, 211.
Muret, Marc Antoine : 99.

Néron : 222.
Nodier, Charles : 78.
Noé : 196.
Nymphes, les : 30, 125, 128.

Œdipe : 95.
Ovide : 18, 117, 251.

Paré, Ambroise : 31, 45, 46, 232, 237, 238, 244.

Postel : 32n, 246.
 Palma-Cayet, Pierre (pasteur converti) : 154, 157, 171, 181, 215.
Parque (la) : 87.
 Pascal, Blaise : 229n.
 Paul (saint) : 222.
 Patavast (faux militaire) : 141.
 Peletier du Mans, Jacques : 93.
 Perroto, Nicolo : 157n.
 Perse : 77n.
 Pétrarque : 26, 39, 45, 47, 51.
 Phébus, Gaston : 143.
 Pierre, saint : 189.
 Pindare : 130.
 Platon : 20, 26, 88, 181, 190.
 Plaute : 142.
Priape : 212.
Protée : 110.
Pygmalion (Pycmalion) : 62.
Python (Pithon) : 114.

Rabelais, François : 27, 135, 143, 162, 153, 164, 166, 176, 188.
 Racine, Jean : 37.
 Reboul, Guillaume (apostat, secrétaire du duc de Bouillon) : 175.
 Régnier, Mathurin : 36.
 Renardière ou La Renardière, Gilles Pépin, sieur de : 157.
 Richelieu, Armand Jean, cardinal de : 19n, 200.
 Rimbaud, Arthur : 78.
 Rivason, Jean de : 102.
 Rohan, Anne de : 141n.
 Ronsard, Pierre de : 31, 33, 47, 51, 58, 69, 75, 76, 83, 91, 92, 93, 97, 98, 99, 104, 105, 111, 119, 121, 129, 130, 250.
 Rosny : voir Sully.
 Rostand, Edmond : 138.
 Rousseau, Jean-Jacques : 77n.

Saint-Magrin, vicomtesse de (maîtresse d'Henri IV) : 188.
 Sainte-Beuve, Charles-Augustin : 17, 23.
 Salbœuf : 188, 203.
 Salignac, Jean de Gontaud-Biron, baron de (fils du premier maréchal de Biron et frère du second) : 196.
 Salviati, Cassandre : 31, 33.
 Salviati, Diane : 16, 18, 19, 21, 24, 26, 30-132, 242, 246.
Samuel : 196.
 Sancy, Nicolas Harlay de : 24, 27, 157, 167, 168-212.
 Sand, George : 14.
Satan : 183, 206.
Saturne : 36, 55.

Scarron, Paul : 110.
 Scævola, Mucius (*Scevole*) : 84.
Scylla (*Scylle*) :
 Sénèque : 26, 95.
 Shakespeare, William : 127, 172, 200.
 Sophocle : 36, 95.
 Sourdis, François d'Escoubleau de, cardinal de : 157, 197, 206.
 Sponde, Jean de : 24, 80n, 87, 178, 195, 203,204.
 Sully, Maximilien de Béthune, duc de, baron de Rosny : 188, 211.

Tauroscythienne : voir Diane, 242.
 Teulé, Jean : 35.
Thanatos : 34.
Thétis : 55.
Thyeste : 95.
 Tignonville, Jeanne de (maîtresse d'Henri de Navarre) : 203.

Valois, les : 16, 19, 58, 60, 70, 86, 136.
 Valois, Marguerite de : 66, 67,93, 94, 144.
 Varenne, Monsieur de (cuisinier de la sœur d'Henri IV) : 156, 196, 200.
Vénus : 37, 53, 55, 71.
 Verlaine, Paul : 36.
Vertumne (*Vertomne*) : 62
 Vésale, André : 31, 36, 44, 45,
 Villette, Benjamin Le Valois, seigneur de (gendre d'Agrippa d'Aubigné) : 24.
 Virgile : 110,
 Vitet, Ludovic : 23.
 Voltaire : 68.
 Vos, Cornelis de (peintre baroque flamand) : 29.
Vulcain (*Vulcan*) : 31, 55.

Yourcenar, Marguerite : 134, 155, 157, 242, 268.

Résumé

Étudier la métamorphose dans l'œuvre d'Aubigné peut, *a priori*, suggérer un travail sur la multitude de transformations qu'il fait subir aux acteurs de ses *Tragiques*, ou à l'arsenal mythologique qu'il convoque, en humaniste. Cependant, ce sujet offre l'occasion de dévider un fil rouge qui permet d'aborder une singulière éthique de la métamorphose, éthique simultanément propre au XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle, et inféodée à l'écrivain, susceptible de nourrir l'exégèse de cette œuvre complexe, disparate, et de son ondoyant auteur, afin de l'approcher, autant que possible, *intus et in cute*.

C'est une approche générique qui structure le développement. Le recueil du *Printemps* a permis d'explorer la métamorphose de l'amoureux et de la femme aimée, et de dégager la sensibilité d'Aubigné, à travers le genre de la *disperata*, qu'il traite avec la fougue et la véhémence stylistique qui lui sont propres. Les deux récits des *Avantures du baron de Fæneste*, et de *La Confession catholique du Sieur de Sancy* mettent en lumière de façon plus explicite les enjeux métaphysiques et théologiques de la métamorphose. Enfin, l'essai politique et militant *Du devoir mutuel du Roy et des subjects* inscrit la métamorphose dans un espace public, celui du contrat qui lie le Prince à ses sujets, contrat que l'auteur considère comme caduc, en raison des vicissitudes inacceptables qu'il a subies.

De façon transversale, la métamorphose, c'est, en outre, la caractéristique d'une œuvre aux contours génériques changeants, qui échappe aux carcans.

Les Tragiques, et, ponctuellement, *Sa vie à ses enfants* éclairent, chacun à leur manière, cette étude, car le change, dans sa dimension purement esthétique, souvent idéologique, est au cœur de toute l'œuvre de cet auteur.

Mots clés: métamorphose- baroque- étrange- change- monstre-vérité- militant-foi-constance-inconstance-

Abstract

Studying metamorphosis in Aubigné's work, could have a priori meant working on the many transformations undergone by the characters of *Tragiques* or by the mythological arsenal that humanist Aubigné conveys... However, this topic rapidly emerged as an opportunity to unwind the guiding thread that allowed to address some singular ethics of metamorphosis, both specific to the century and submitted to the writer, prone to feed the exegesis of this complex and disparate work and of its inconstant author in order to approach him, as far as possible, *intus et in cute*.

A generic approach divides the main body. The « recueil du *Printemps* » allowed to explore the metamorphosis of both the lover and the beloved woman and to reveal Aubigné's sensitiveness, using the *disperata* genre in a peculiar passionate and vehement style. The *Avantures du baron de Fæneste*, and *La Confession catholique du Sieur de Sancy* stories more explicitly bring to light the metaphysical and theological implications of metamorphosis. Finally, the political and militant essay *Du devoir mutuel du Roy et des subjects* puts metamorphosis into a public space, namely the contract between the prince and his subjects, that the author considers null and void since unacceptable alterations have been made to it.

Furthermore, in a cross-cutting way, metamorphosis is the attribute of a work with changing, evolving generic outlines that don't follow restrictive rules.

Les Tragiques, and occasionally *Sa vie à ses enfants* shed light on this study, each in their own way, for change is at the core of the author's entire work in its purely aesthetic and often ideological dimension.

Key words : metamorphosis – baroque – strange – change – monster – truth – militant – faith – constancy – inconstancy