



CLASSIQUES
GARNIER

BOUTEILLE-MEISTER (Charlotte), « La représentation du régicide dans le théâtre d'actualité au début du XVII^e siècle. Entre mise en scène et distance, une stratégie de légitimation monarchique », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 32, 2016 – 2, p. 65-79

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0065](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06745-0.p.0065)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2017. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

BOUTEILLE-MEISTER (Charlotte), « La représentation du régicide dans le théâtre d'actualité au début du XVII^e siècle. Entre mise en scène et distance, une stratégie de légitimation monarchique »

RÉSUMÉ – Au tournant du XVI^e et du XVII^e siècle, Jacques de Fonteny et Claude Billard s'emparent des régicides d'Henri III et d'Henri IV pour les porter à la scène. Pour représenter cette question d'actualité à la fois délicate et scandaleuse, les dramaturges partagent le même choix d'une distanciation, mais en infléchissant selon leurs propres stratégies artistiques et politiques la représentation de l'irreprésentable : la mise à mort du corps royal.

ABSTRACT – At the turn of the and century, Jacques de Fonteny and Claude Billard choose the regicides of Henry III and Henry IV as theatrical subjects. Putting on stage this sensitive topic the two playwrights naturally have to adopt a position of distance towards this scandalous event. Their choices, however, nevertheless mirror their own artistic and political strategies in representing the unrepresentable: the murder of the royal body.

LA REPRÉSENTATION DU RÉGICIDE DANS LE THÉÂTRE D'ACTUALITÉ AU DÉBUT DU XVII^e SIÈCLE

Entre mise en scène et distance,
une stratégie de légitimation monarchique

Le théâtre d'actualité¹, tel que nous le définissons², met en scène un univers de représentation en continuité temporelle avec l'univers d'existence des spectateurs : sa fable n'est pas tirée d'un ensemble livresque « classique » (Bible, mythologie ou histoire antique), mais fondée sur les récits de témoins vivants et sur l'expérience d'une situation ou sur le souvenir d'un événement, partagés au présent par l'ensemble de la communauté spectatrice. Le mode de réception des pièces d'actualité est donc direct et non allégorique (quand bien même la référence serait parfois voilée ou cryptée), c'est-à-dire que ces pièces mettent en jeu un ici et un maintenant bien précis, et non un présent à lire, selon une logique du « détour³ », entre les lignes d'un passé réel ou fictionnel.

Pendant la seconde moitié du XVI^e siècle, le théâtre d'actualité prend notamment pour sujet les épisodes marquants des Guerres de religion : le massacre de la Saint-Barthélemy dans *La Tragédie de feu Gaspar de Colligni* de François de Chantelouve⁴ (1575), la victoire des troupes catholiques sur l'armée des reîtres à Auneau et Vimory dans la *Pastorelle sur la victoire*

1 Nous empruntons l'expression à J. Chocheyras, « La tragédie politique d'actualité sous les règnes de Henri III et Henri IV », *Études sur Etienne Dolet, Le théâtre au XVI^e siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre*, éd. G.-A. Pérouse, Genève, Droz, 1993, p. 161-173.

2 Nous renvoyons sur ce point à nos travaux de thèse : C. Bouteille-Meister, *Représenter le présent. Formes et fonctions de l'actualité dans le théâtre d'expression française à l'époque des conflits religieux (1554-1629)*, thèse de doctorat, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2011.

3 J.-P. Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belfort, Circé, 2004.

4 Voir O. Millet, « L'assassinat politique sur la scène au temps des guerres de religion : trois pièces d'actualité », *Vives Lettres, Complots et coups d'État sur la scène de théâtre, XVI^e-XVII^e s.*, éd. F.-X. Cuhe, n°4, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1998, p. 7-44 ; C. Bouteille-Meister, « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy

obtenue contre les Alemands, reytres, lansquenets de Loys Papon⁵ (1588), ou encore l'exécution du duc de Guise lors des états de Blois dans la *Guisiade* de Pierre Matthieu (1589) et *Le Guysien* de Simon Belyard⁶ (1592). Dans cette dernière pièce, destinée à un public ligueur, le personnage du Duc de Guise est assassiné sur le théâtre, sous les yeux des spectateurs que le spectacle de son sang répandu doit persuader de continuer leur combat pour empêcher l'avènement au trône de l'hérétique Henri de Navarre.

Au début du XVII^e siècle, c'est « l'actualité » des régicides qui est portée à la scène : *Cléophon, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a veues durant les Guerres Civiles*⁷, écrite par Jacques de Fonteny et publiée à Paris en 1600, traite ainsi de l'assassinat du roi Henri III par le moine Jacques Clément ; la *Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand*⁸ de Claude Billard, écrite en 1610 et éditée à Paris en 1612,

ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, « Écritures de l'actualité, XVI^e-XVIII^e siècle », éd. K. Abiven et L. Depretto, n° 78, 2012, p. 143-164.

- 5 Voir C. Bouteille-Meister, « Le théâtre d'actualité d'expression française (1550-1630) ou l'impossible expression d'un dissensus ? », *Dissensus. Pratiques et représentations de la diversité des opinions (1500-1650)*, éd. F. Alazard, S. Geonget, L. Gerbier et P-A. Mellet, Champion, à paraître.
- 6 Voir L. Lobbes, « L'exécution des Guises prétexte à tragédie », *Le Mécénat et l'influence des Guises*, éd. Y. Bellenger, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 567-579 ; J-C. Ternaux, « La diabolisation dans *La Guisiade* (1589) de Pierre Matthieu et *Le Guysien* (1592) de Simon Belyard », *Études Épistémé*, n° 14, automne 2008, p. 1-18 ; *Id.*, « Simon Belyard, Ronsard et Garnier : *Le Guysien* (1592) », *La Poésie de la Pléiade. Héritage, influences, transmission*, éd. Y. Bellenger, J. Céard et M-C. Thomine-Bichard, Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 275-295 ; *Id.*, « Le traître dans la tragédie d'actualité : *La Guisiade* de Pierre Matthieu (1589), *Le Guysien* de Simon Bélyard », *Seizième Siècle*, n° 5, 2009, p. 115-132 ; C. Bouteille-Meister, « Le cadavre fantasmé du duc de Guise : le corps sanglant du Balafre et les stratégies de représentation de l'assassinat de Blois », éd. C. Bouteille-Meister et K. Aukrust, *Corps sanglants, souffrants et macabres. Représentation de la violence faite aux corps dans les lettres et les arts en Europe, XVI^e-XVII^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 285-302 ; C. Bouteille-Meister, « De l'appel à la révolte protestante à la sortie de crise catholique : les usages de la violence sur les corps dans le théâtre d'actualité en français pendant les guerres de religion », *Littératures Classiques*, « Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e s.) », éd. C. Biet et M-M. Fragonard, n° 73, 2011, p. 265-272.
- 7 I. D. F. [Jacques de Fonteny], *Cléophon, Tragédie conforme et semblable à celles que la France a veues durant les guerres civiles*, Paris, François Jacquin, 1600. Les citations renverront à l'édition moderne : J. de Fonteny, *Cléophon*, éd. C. Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 891-937. Voir C. Biet, « Le texte tragique et l'histoire : la figuration du régicide dans le *Cléophon* (1600) de Jacques de Fonteny », *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, éd. Benoît Bolduc, Tritntexte, Toronto, n° 33/34, 2003, p. 105-138.
- 8 C. Billard, *Tragédie sur la mort du roy Henry le Grand, Tragédies françoises de Claude Billard, seigneur de Courgenay*, Paris, François Huby, 1612. Les citations renverront à l'édition

s'organise quant à elle autour du meurtre d'Henri IV par Ravailiac. Ces deux pièces ont pour sujet des événements réels similaires – les deux régicides qui ont traumatisé la France à seulement vingt-et-un ans de distance –, mais elles ne traitent pas ces faits de la même manière d'un point de vue scénique. Dans *Cléophon*, Jacques de Fonteny représente la scène du régicide sur le théâtre et fait couler le sang du personnage du roi sous les yeux des spectateurs. Dans la *Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand*, Claude Billard place le régicide hors scène : les personnages et le spectateur apprennent l'assassinat par des rumeurs provenant des coulisses et le cadavre du souverain n'est jamais exposé sur le théâtre.

Cette divergence notable en matière de représentation du régicide doit cependant être quelque peu nuancée : la pièce de Fonteny donne certes à voir l'assassinat d'un roi sous les traits duquel le public reconnaît nécessairement le défunt Henri III, mais ce personnage porte, comme l'ensemble de la distribution, un nom grec crypté. Si le dramaturge n'a pas recours à une fable biblique, mythologique ou historique pour évoquer l'assassinat du dernier Valois, il ne met pas non plus scène cette actualité sous une forme absolument directe. L'hellénisation des noms des personnalités historiques réelles semble fonctionner dans *Cléophon* comme un voile transparent, mais nécessaire, pour aborder cette question particulièrement complexe du régicide.

Crime impie, équivalent du parricide, la mise à mort récente d'un souverain réel et légitime (quand bien même serait-il considéré par certains comme un tyran d'exercice) est en effet un acte particulièrement délicat à mettre en scène sans user d'un détour allégorique. Alors même que l'édit de Nantes a imposé un devoir d'oubli des guerres civiles⁹, il ne s'agit pas pour Jacques de Fonteny et Claude Billard

moderne : C. Billard, *Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand, Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France*, p. 938-1012. Voir T. L. Zamparelli, *The Theater of Claude Billard : a Study in Post-Renaissance Dramatic esthetics*, New Orleans, Tulane University, 1978 ; C. Zonza, « La tragédie à sujet actuel. *La Mort d'Henry IV* de Claude Billard », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov-déc 2000, n° 6, p. 1459-1479 ; C. Zonza, « Le discours politique dans les tragédies de Claude Billard, *Albineana, Cahiers d'Aubigné*, vol. 22, 2010, p. 101-123.

9 Reprenant les deux premiers articles de l'édit de Saint-Germain de 1570, l'édit de Nantes de 1598 accorde l'amnistie et impose l'oubli des conflits religieux qui ont déchiré le royaume : « Premièrement, que la memoire de toutes choses passées d'une part et d'autre, depuis le commencement du mois de mars mil cinq cens quatre vingtz cinq jusques à nostre avènement à la couronne, et durant les autres troubles preceddens et à l'occasion d'iceulx, demourera estaincte et assoupie, comme de chose non advenue », *Édit de Nantes*.

d'imiter l'auteur du *Guyzien* et de raviver les tensions confessionnelles par la mise en scène directe des assassinats d'Henri III et d'Henri IV. Ces dramaturges semblent au contraire vouloir à toute force atténuer le traumatisme de ces événements et de leur réitération : ils « suturent » la rupture historique qu'ils constituent en mettant en avant la pérennité du pouvoir monarchique par-delà les régicides. Ces actes violents sont ainsi montrés ou évoqués sur le théâtre pour légitimer le souverain qui a succédé au roi assassiné (Henri IV après Henri III, Louis XIII après Henri IV) et donc pour assurer, plus ou moins efficacement, la position des dramaturges auprès de ce nouveau pouvoir.

En étudiant successivement le *Cléopbon* de Jacques de Fonteny et la *Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* de Claude Billard, nous souhaitons montrer comment la représentation scénique d'un régicide semble nécessiter, au début du XVII^e siècle et cela même dans le théâtre d'actualité, le recours à une certaine forme de « distance » : distance onomastique, distance temporelle, ou distance du hors-scène servent à atténuer le scandale d'un acte inouï et dont on espère qu'il ne se reproduira jamais plus dans le royaume de France. Par-delà cette commune « distance », les différences sensibles entre les deux pièces nous conduiront cependant à souligner la façon dont la représentation et l'absence de représentation du régicide sur la scène s'inscrivent dans les stratégies d'intérêt politique et de propagande de chaque dramaturge. Les enjeux de la mise en scène de l'assassinat d'un roi de légende noire (Henri III) diffèrent en effet de ceux qui président à l'évocation sur le théâtre du meurtre d'un roi de légende dorée (Henri IV) : la représentation, plus de dix ans après sa mort, du régicide de celui que la propagande ligueuse a baptisé le « vilain Herodes » (anagramme d'Henri de Valois) n'engage en effet pas les mêmes émotions dans le public que l'évocation, quelques mois seulement après le second régicide, de la mort du « bon roi Henri » (IV).

Édit général, éd. B. Barbiche, *Édits de pacification*, Éditions en ligne de l'École des chartes (ELEC), http://elc.enc.sorbonne.fr/editsdepacification/edit_12, dernière consultation janvier 2016.

« EN CE SIÈCLE DE FER UN AUTRE SIÈCLE D'OR¹⁰ » :
 CLÉOPHON DE JACQUES DE FONTENY OU LA MISE EN SCÈNE
 D'UNE PASSATION DE POUVOIR LÉGITIME

Le titre de la pièce que Jacques de Fonteny publie et fait peut-être jouer en 1600 à Paris, *Cléophon, tragédie conforme et semblable à celles que la France a vues durant les guerres civiles*, témoigne d'un double rapport aux événements à peine passés qu'elle met en scène. D'une part, *Cléophon*, dont le déroulé est « conforme et semblable » aux faits qui ont mené au régicide d'Henri III, est une tragédie d'actualité. D'autre part, en désignant les personnages par des noms grecs codés, elle opère un déplacement littéraire par rapport au passé récent représenté sur la scène. Ce déplacement invite le spectateur à conjuguer une lecture historique – le déroulé des faits correspond à sa connaissance du régicide –, une lecture à clef – il doit décoder les noms cryptés pour identifier les personnages réels derrière l'onomastique grecque –, et une lecture allégorique – certains personnages ne renvoient pas vraiment à des personnalités historiques, mais plutôt à des fonctions morales et politiques. Cette superposition des niveaux de lecture invite à s'interroger sur le but de cette mise en scène de la mort d'Henri III onze ans après les faits, et ce alors même que la nouvelle monarchie a refusé de célébrer la mémoire du dernier Valois et s'oppose obstinément au transfert de sa dépouille de Compiègne à Saint-Denis.

Le premier Bourbon entretient en effet un rapport ambigu avec la mémoire de son prédécesseur : une fois que la légitimité de la transmission du pouvoir royal entre les deux Henri a été établie et qu'Henri IV est reconnu comme le souverain incontesté du royaume de France, le souvenir du dernier Valois vilipendé par la propagande ligueuse – qui l'a décrit à la fois comme un roi cruel envers ses sujets, et comme un roi faible envers les hérétiques et les caprices de ses mignons – est particulièrement encombrant et gênant pour Henri de Navarre, qui cherche justement à reconstruire une image royale écornée sur les valeurs opposées : la clémence (via le pardon général accordé aux nobles ligueurs à présent soumis) et la force.

10 J. de Fonteny, *Cléophon*, p. 936, v. 1307.

Si Jacques de Fonteny choisit de représenter en 1600 le régicide d'Henri III sur la scène, ce n'est donc pas pour célébrer théâtralement et donc publiquement la mémoire du dernier Valois, ce qui serait une faute politique majeure, mais pour apporter sa pierre à l'édifice de légitimation du nouveau pouvoir bourbon qui, à cette époque, n'est parvenu que très récemment à faire taire les dernières dissensions post-ligueuses. Publié l'année même du mariage du roi avec Marie de Médicis, dont on espère qu'il apportera rapidement un héritier mâle et fondera ainsi la pérennité de la nouvelle dynastie, *Cléophon* est un hommage rendu à la monarchie bourbonnienne, dont elle démontre dramaturgiquement la légitimité, tout en vantant sa capacité d'action et son énergie, si radicalement différentes de l'indécision des derniers Valois.

La mise en œuvre sur le théâtre d'un régicide odieux permet également à Jacques de Fonteny de mettre en scène le discours régicide de manière à l'invalider : suivant un procédé de réception qui est dès lors allégorique, *Cléophon* peut évoquer les nombreuses tentatives d'assassinat dont a déjà été l'objet Henri IV¹¹, et ce pour en donner à voir le caractère profondément illégitime. En 1600, Henri IV, relaps à peine reconverti, est contesté par le parti ultra-catholique et certains religieux lancent de manière à peine couverte des appels au régicide. Le jésuite espagnol Juan de Mariana vient ainsi de faire paraître, en 1599, son *De rege et regis institutione libri tres*, dans lequel il qualifie Jacques Clément, le meurtrier d'Henri III, de « gloire éternelle de la France¹² ». Mettre en scène le scandale de l'assassinat du roi Cléophon-Henri III est donc également une manière pour Fonteny de condamner les partisans de l'acte régicide, dans le passé de 1589, mais également dans le présent du règne d'Henri IV.

Conformément au processus de diabolisation de l'adversaire politique (ici ligueur) à l'œuvre dans l'ensemble du théâtre d'actualité de propagande, l'acte I de *Cléophon* met en scène la furie Mégère, qui annonce le désordre cosmique qu'elle va déchaîner sur le roi Cléophon dont elle fomente l'assassinat, et sur la princesse Diadotime – Cléophon est « celui dont le renom brille » ou « celui dont la parole se fait entendre », en

11 Il y eut en effet pas moins de dix-neuf attentats contre Henri IV avant le régicide de 1610. Voir R. Mousnier, *L'Assassinat d'Henri IV, 14 mai 1610. Le problème du tyrannicide et de l'affermissement de la monarchie absolue*, Paris, Gallimard, 1964, p. 89-90.

12 Cité par N. Le Roux, *Les Guerres de religion 1559-1629*, Paris, Belin, 2009, p. 385.

référence aux talents oratoires d'Henri III¹³, et Diatotime est la France, « dont l'honneur est partagé ou répandu » entre les royaux et les ligueurs. L'acte II et la plus grande partie de l'acte III sont consacrés aux efforts des « exécutants » de Mégère pour convaincre Diatotime de se résoudre à faire tuer son roi, et ce afin d'obtenir un nouveau souverain plein de sève et d'amour pour elle. Dans le palais royal de Stasiode, assiégé par son propre propriétaire Cléophon, les serpents tentateurs semblent surgir de derrière toutes les portes au moment opportun : la sœur de la reine, Apliste (l'« insatiable » Catherine de Montpensier), puis le fidèle serviteur du prétendant au trône, Taraptan (« le monstre qui trouble, agite et renverse », soit peut-être le père Edme Bourgoing, chez qui logea Jacques Clément avant de commettre son crime, ou bien le curé ligueur Jean Boucher, encore vivant en 1600), et enfin le meurtrier Palamnaise (« l'acte violent », le régicide Jacques Clément). Leur nombre croissant traduit la menace du complot meurtrier qui se tisse autour de la princesse en même temps que l'étau militaire se resserre autour de Stasiode.

La dernière scène de l'acte III met enfin en scène le roi Cléophon, dont l'apparition tardive correspond à l'incapacité à agir qui le caractérise jusqu'à la fin de la pièce. Le parallèle entre les langueurs de la princesse-royaume privée de son souverain et la faiblesse d'un roi déjà condamné est d'emblée évident pour le spectateur : l'état physique et moral de leur couple symbolise la situation sans issue de la France. Contrairement à la princesse qui n'est entourée que de mauvais génies, le roi est lui assisté par de bons conseillers, Thrasie (« le hardi, le courageux ») et Ergasie (« le fort, celui qui agit », c'est-à-dire Henri IV), conseillers qui l'incitent à mâter ses sujets rebelles. Cependant, l'impuissance du roi est telle que la mort de Cléophon paraît inéluctable, la tragédie semble ainsi piétiner à l'acte IV où les antagonismes entre les deux camps s'exacerbent sans qu'aucune action ne soit réalisée.

L'acmé de la pièce – l'assassinat du roi – se déroule au début du dernier acte : le double meurtre de Cléophon et de Palamnaise a lieu sur scène. Les onze ans qui séparent l'événement de sa représentation, associés aux noms codés des personnages, permettent sans doute d'atténuer auprès des spectateurs le scandale que pourrait susciter la remise en jeu

13 Ce décodage étymologique, s'il désigne clairement le souverain, se combine avec une référence littéraire : le nom de Cléophon a déjà été utilisé pour désigner Henri III dans plusieurs poèmes de 1578 consacrés au duel des mignons.

scénique de cet événement inouï et traumatique, qui a très profondément déstabilisé le royaume de France. Le fait que le déroulement du régicide et de la mort du roi soit parfaitement connu des spectateurs de 1600, par le biais des très nombreux pamphlets et gravures sur le sujet¹⁴, a pu également inciter le dramaturge à le représenter sur la scène : on peut penser que les spectateurs viennent assister, grâce à la distance instaurée par l'hellénisation des noms des personnages, à la mise en scène du régicide qu'ils n'ont vu jusqu'à présent qu'en deux dimensions, et qu'ils souhaitent apprécier le savoir-faire des comédiens pour faire couler le faux sang des blessures de Cléophon-Henri III et de Palamnaise-Clément. Placer l'acte régicide dans le hors-scène serait alors profondément déceptif et de mauvaise politique spectaculaire et commerciale pour le dramaturge – si tant est que la pièce fût jamais jouée dans un théâtre de ville.

Si l'on peut soulever l'objection selon laquelle la mise en scène du régicide pourrait raviver des « vocations » ligueuses à l'encontre du nouveau souverain, il est tout aussi vrai que la mise à mort immédiate de Palamnaise et les outrages auxquels sa dépouille est condamnée – qui, plus près des spectateurs de 1600, ont également été réservés à Jean Chastel qui avait tenté d'assassiner le roi en 1594 – pourraient dissuader les potentiels meurtriers moins fanatiques que Jacques Clément. Quels que soient les dangers « émotionnels » ou politiques de la représentation de l'assassinat du roi, force est de constater que Jacques de Fontenay ne s'attarde pas sur l'événement. Le régicide est presque scéniquement « escamoté », de même que la déploration du souverain mort, extrêmement rapide, ne cherche pas à émouvoir outre mesure le public, mais laisse toute sa place à l'enjeu le plus important pour l'actualité de 1600, à savoir la légitimation de la transmission de pouvoir à Ergasie-Henri IV.

La mise en scène du régicide est fidèle aux faits tels qu'ils sont connus des spectateurs en 1600, à ce détail près que, par égard pour la mémoire d'Henri III, et peut-être pour se démarquer de la propagande ligueuse qui a parfois accentué ce détail, le roi est, selon la description de Thrasie, frappé « au milieu de son sein » (v. 1191, p. 932), et non au bas-ventre en se relevant de sa chaise percée. Hormis ce détail, la scène

14 Voir M. Mercier, « La représentation de l'assassinat d'Henri III à l'aube de l'absolutisme monarchique : de l'exposition du corps soumis à la violence théophanique à l'escamotage d'une victime embarrassante », *Corps sanglants, souffrants et macabres*, p. 315-331.

est « conforme et semblable » à ce que le public sait des événements du 1^{er} août 1589 : le moine que l'on ne fouille pas, la fausse lettre du président de Harlay, le coup de couteau, la mise à mort immédiate du meurtrier. La distance établie par les noms grecs des personnages, si elle permet en un sens la représentation de cet événement traumatique, se réduit cependant à l'extrême, tant la rapidité de la scène exige que les spectateurs fassent appel à leur mémoire du régicide pour en saisir le sens malgré une très grande précipitation – précipitation à nouveau « conforme et semblable » au régicide de 1589, puisque l'on sait que les gentilshommes présents exécutèrent Jacques Clément sur le champ.

L'agonie du roi a lieu hors-scène et c'est un Messager qui vient apprendre à Ergasie que « Le roi n'a plus de vie » (v. 1231, p. 934). Le récit du Messager a ici deux fonctions : d'une part, témoigner auprès du spectateur que la mort de Cléophon-Henri III a été une « belle mort » chrétienne, et ce pour s'opposer à la propagande ligueuse qui a fait du dernier Valois un suppôt de Satan ; d'autre part, se faire la voix des dernières volontés du roi défunt, qui légitime la transmission de son sceptre à Ergasie-Henri IV. Le Messager rapporte ainsi comment Cléophon a consolé sa cour éplorée en l'assurant qu'il la laisse entre de bonnes mains :

Essuyez tous ces pleurs, trèvez votre détresse,
 Pour moi qui sors du monde, un grand roi je vous laisse,
 Qui avec sa valeur, vous fera voir encor
 En ce siècle de fer un autre siècle d'or. (v. 1304-1313, p. 936)

Dans ces vers, qui sont presque les derniers de la pièce, Jacques de Fonteny fait dresser par le roi mourant un panégyrique de son successeur : le souverain assure, d'une part, la continuité du pouvoir monarchique par-delà la mort de son incarnation temporaire (« un grand roi je vous laisse ») et, d'autre part, rend presque nécessaire son propre trépas en annonçant la venue d'un « autre siècle d'or » en ce « siècle de fer », et ce grâce à l'action à la fois victorieuse et pacificatrice d'Ergasie, qui parviendra à « Enchaîner la discorde » des guerres civiles et à « redonner l'aise » à ses sujets (v. 1313, p. 936) – ce que, en creux, Cléophon-Henri III reconnaît ne pas avoir été capable de faire. En vassal fidèle, Ergasie déplore la mort de Cléophon (« Ô esclandre funèbre, ô maudite infortune », v. 1320, p. 936), mais dans un seul vers – on le voit, la

commémoration de la mort de Cléophon-Henri III n'est pas, en 1600, ce qui fait l'actualité de la pièce de Fonteny –, avant que le *Messenger* ne l'invite à aller « pleurer léans cette perte commune » (v. 1321, p. 936), c'est-à-dire hors-scène et « hors pièce ».

En mettant en scène le passage du désordre suscité par Mégère au rétablissement de l'ordre en la personne d'Ergasie au moyen de l'assassinat de Cléophon, Jacques de Fonteny a justifié « dramaturgiquement » le passage de la couronne de France du dernier Valois au premier Bourbon, au risque de présenter le régicide comme un mal nécessaire pour assurer la santé et l'unité du royaume-Diadotime. *Cléophon* est une tragédie car, représentant la mort d'un souverain légitime par la main d'un traître, elle ne saurait s'inscrire dans un autre genre, mais elle est une tragédie cornélienne avant la lettre puisque, comme Auguste dans *Cinna*, elle fait que « le passé » soit « juste et l'avenir permis¹⁵ ».

LA TRAGÉDIE SUR LA MORT DU ROY HENRY LE GRAND :
LA TRAGÉDIE D'ACTUALITÉ ENTRE EFFET PATHÉTIQUE
ET ATTÉNUATION « POLITIQUE¹⁶ »

Dans la dédicace de sa *Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* à Marie de Médicis en 1612, Claude Billard mentionne qu'« [i]l y a deux ans, que cette *Tragédie* et moi, eûmes l'honneur d'être éclairés des rayons de vos beaux yeux, lors que votre majesté me commanda la mettre en lumière » (p. 951). La pièce semble donc avoir été composée dans la seconde moitié de 1610, très peu de temps après l'assassinat d'Henri IV. Les formules « éclairés des rayons de vos beaux yeux » et « mettre en lumière » pourraient laisser à penser que la reine a assisté à une représentation de la tragédie, mais il est possible qu'elles signifient

15 P. Corneille, *Cinna*, Acte V, scène 2, *Théâtre complet I*, éd. P. Lièvre et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1950, p. 902.

16 Nous traiterons plus rapidement de cette pièce et renvoyons à notre article pour une étude plus détaillée : C. Bouteille-Meister, « L'Église dans l'État ou l'État dans l'Église ? *La Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* : quand les représentations politiques conditionnent la scène tragique », éd. C. Biet, P. Vanden Berghe et K. Vanhaesebrouck, *Edipe contemporain ? Tragédie, Tragique, Politique*, Paris, L'Entretemps, 2007, p. 171-188.

seulement que Marie de Médicis a lu – ou s'est fait lire – la pièce de Claude Billard. Jusqu'à ce jour, nos recherches ne nous ont pas permis de savoir si la *Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* a été représentée à la cour dans les premiers mois de la régence, mais l'absence de mention du spectacle dans les différents mémoires ou lettres de la période, et notamment dans le journal d'Héroard, le médecin du jeune Louis XIII qui note scrupuleusement toutes les activités de son patient, tendrait plutôt à invalider cette hypothèse.

Cependant, il n'est pas exclu que la lecture de la pièce à haute voix devant la reine et le jeune roi ait pu constituer un moment dans le deuil du souverain défunt. Les personnalités de la cour et les officiers royaux, qui sont désignés par leurs noms dans la liste des personnages, auraient même pu tenir leur propre rôle dans cette déploration à plusieurs voix sous forme de tragédie. En convoquant la figure du roi mort sous la forme d'un acteur vivant (quand bien même la pièce ne serait pas jouée), la pièce de Billard devient ainsi une sorte de monument-tombeau destinée à honorer la mémoire d'Henri IV : en représentant le roi défunt « vivant », l'espace d'un instant fictif et à travers le corps (ou seulement la voix) d'un acteur, la *Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* rejoue le régicide afin de ne pas le montrer comme une rupture ayant entraîné le chaos dans le royaume, mais comme un événement éminemment déplorable. En représentant le passé récent de la catastrophe comme un présent scénique, la tragédie d'actualité suspend un moment l'enchaînement des événements, afin de consolider le présent et le futur du royaume.

La tragédie mémorielle est en effet également une tragédie du présent dont l'enjeu est la nécessité de donner à l'État toute la légitimité possible après le régicide. Cette légitimation est assurée par le dispositif de réception particulier à une œuvre qui met en scène des personnages de la cour et qui est destinée à être représentée devant eux : en plaçant sur la scène fictive de son théâtre d'actualité des personnages désignés par leurs noms véritables, Claude Billard « impose » fictivement aux modèles « réels » de ses personnages un comportement qui lui semble adéquat et qui concourt à l'affirmation politique du nouveau roi et de la régence. Le Chœur aristocrate est ainsi représenté comme faisant corps avec le souverain, pour empêcher toute nouvelle révolte nobiliaire ligueuse, tandis que Marie de Médicis est dépeinte à la fois comme

une parfaite épouse éplorée et comme une future reine avisée, digne du pouvoir qui lui revient après le régicide. Claude Billard « se place ainsi à l'intérieur d'une perspective cérémoniale qui est celle du deuil officiel en même temps que dans un jeu politique d'après la catastrophe historique qui concourt à ce que les premiers spectateurs-destinataires [...] voient clairement la représentation de leur légitimité¹⁷ ».

L'action de la *Tragédie sur la mort du Roy Henry Le Grand* se déroule en une seule journée, celle du régicide, le 14 mai 1610. Les différents moments de cette journée que la tragédie met en scène sont autant de stations de la passion de ce roi mort – ressemblance troublante – un vendredi vers trois heures de l'après-midi : le dramaturge fait ainsi du roi relaps une figure christique poursuivie par Satan et promise à une mort rédemptrice. L'acte régicide lui-même est cependant relégué hors-scène et le spectateur apprend l'assassinat en même temps que la Reine, par la rumeur venue de l'extérieur du palais du Louvre ; de plus, le cadavre du Roi n'est jamais exposé sous les yeux des spectateurs.

La décision de Claude Billard de ne pas représenter le régicide sur la scène nous intéresse tout particulièrement en regard du choix de Jacques de Fonteny de représenter l'assassinat du souverain sur la scène de *Cléophon*. Nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une décision esthétique, puisque, dans le seul « art poétique » qu'il nous ait laissé, Claude Billard définit la tragédie comme un spectacle dont l'effet pathétique est lié à l'effusion de sang : « où il y a effusion de sang, mort, et marque de grandeur, c'est vraie matière tragique¹⁸ ». Dans *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand*, Claude Billard met d'ailleurs tout en place pour que cette « effusion » sanglante puisse avoir lieu sur le théâtre : au début de l'acte IV, le Parricide est montré en scène, couteau à la main, plus résolu que jamais et, à la fin de son monologue furieux, il aperçoit même sa victime « dans son coche » (v. 926, p. 984). Dans la scène suivante, Henri est représenté dans une situation exactement semblable à celle de son meurtrier : sillonnant sa bonne ville de Paris dans un coche sans vitre, accompagné des gentilshommes qui lui sont proches. Si elle conforte la vision d'un monarque soucieux de ses sujets, cette mise en

17 C. Biet, « Le roi est mort ! Vive l'Église triomphante ! Deuil, cérémonie et monologue : *La Mort d'Henry IV* au service de la Contre-Réforme », éd. F. Dubor et C. Triau, *Monologues, pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 21-44, ici p. 26.

18 C. Billard, *Tragédies françaises*, « Au lecteur », non paginé.

scène n'apparaît pas à première vue comme indispensable à l'intrigue, puisqu'elle ne donne pas à voir au public la représentation du régicide, qui ne sera (re)connu du spectateur qu'à travers la rumeur publique entendue par la Reine depuis une salle du Louvre. Cette scène permet cependant à Claude Billard de faire entrer sur le théâtre un objet iconique de l'assassinat d'Henri IV : le « coche » – seul élément de décor qu'exige *La Tragédie sur la mort du roi Henri le Grand* et élément relativement imposant – signifie le régicide de manière immédiate pour le public, qui a entendu le récit de l'assassinat et a pu voir des gravures le représentant. La représentation scénique de ce « coche » doit renvoyer le public de 1610 au souvenir du régicide – souvenir réel, pour les gentilshommes qui étaient présents lors du régicide et peuvent assister ou participer à la représentation de la pièce, ou souvenir fabriqué par la légende déjà en marche – et susciter ainsi l'effroi du spectateur, alors même que le meurtre n'est pas perpétré sur la scène.

En donnant à voir la scène du crime dans l'instant qui précède immédiatement l'acte sanglant, Claude Billard semble chercher à exploiter l'effet pathétique de sa « matière tragique », tout en préservant la représentation glorieuse du souverain et en évitant de réactiver le choc du régicide par la représentation explicite de l'acte violent lui-même. Dans les mois qui suivent l'assassinat d'Henri IV, il apparaîtrait sans doute déplacé de mettre en scène, qui plus est devant la cour, l'instant où le couteau du Parricide s'enfonce dans la poitrine d'un personnage qui porte le nom d'Henry. Contrairement au *Guysien* de Simon Bélyard, *La Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* ne cherche pas à exciter les foules contre l'acte impie que constitue le régicide – bien que celui-ci soit condamné sans ambiguïté – mais à participer à la déploration commune du monarque assassiné. Le choc que constituerait la représentation de la mort d'un souverain, survenue quelques semaines ou mois plus tôt, et sans la distance que pourrait introduire des noms codés comme dans *Cléophon*, irait en effet à l'encontre de la stratégie déplorative et encomiastique de Claude Billard, qui cherche, en signifiant le régicide sans le représenter, à tenir le milieu entre l'efficacité pathétique qu'apporte la reconnaissance par le spectateur d'un événement tragique d'actualité presque représenté sur la scène, et une atténuation toute politique. Le dramaturge choisit donc de déplacer le spectacle de la contemplation de l'écoulement d'un sang sacré à la mise en scène de la cérémonie de

prestation de serment de fidélité à la régente et au nouveau roi, serment qui constitue le cœur de l'acte V et témoigne de la continuité du pouvoir monarchique, là où la représentation du régicide aurait témoigné de sa mise en danger.

Dans ses *Histoires*, Hérodote rapporte que les spectateurs athéniens qui assistèrent à une représentation de *La Prise de Milet* de Phrynichos le Tragique – pièce jouée en -494, deux ans après la prise de la cité grecque de Milet par les Perses – ne supportèrent pas la représentation directe de ce désastre si récent :

[Les Athéniens] manifestèrent de mille façons l'affliction extrême que leur causait la prise de Milet ; notamment quand Phrynichos ayant composé une pièce intitulée « La Prise de Milet », la fit représenter, les spectateurs fondirent en larmes ; le poète fut puni d'une amende de mille drachmes pour avoir rappelé des malheurs nationaux, et défense fut fait à qui que ce fût de représenter ce drame à l'avenir¹⁹.

Pour éviter une réaction pathétique si forte des spectateurs, dans un contexte qui, contrairement à celui qui préside à la rédaction du *Guysien*, n'est plus un contexte de propagande mais un contexte d'apaisement et de réconciliation, les dramaturges qui choisissent, au début du XVII^e siècle, d'évoquer sur la scène les régicides récents sont contraints de passer par une forme de distance. Cette distance se donne à voir même dans les pièces qui mettent en scène l'actualité sans passer par le détour d'une fable biblique, historique ou mythologique : distance temporelle et distance de la lecture à clefs dans *Cléophon* de Jacques de Fontenay, distance de la non-représentation d'un événement que les spectateurs connaissent tous parfaitement dans *La Tragédie sur la mort du Roy Henry le Grand* de Claude Billard. Ces deux pièces ne cherchent pas à représenter la plaie ouverte du régicide pour inciter les spectateurs à l'action, mais au contraire à suturer la béance des guerres en proposant au public une légitimation dramaturgique du souverain qui a succédé au roi assassiné.

Nous avons cependant pu constater que les régicides d'Henri III et d'Henri IV ne donnent pas lieu au même traitement scénique et que les choix de (non) représentation de l'acte sanglant relèvent également des stratégies politiques de chaque dramaturge et de l'image que les

19 Hérodote, *Histoires*, éd. Ph. Legrand, Paris, Les Belles Lettres, 1992, p. 18.

spectateurs conservent des souverains (à peine) défunts – notamment leur image corporelle. Si Jacques de Fontenay peut mettre en scène – même rapidement et en usant de noms cryptés – le régicide d’Henri III, c’est que *Cléophon* tend à justifier la passation de pouvoir entre le dernier Valois, à bout de souffle et de sève, et le premier Bourbon, vaillant et fertile. Si l’effet scénique de la représentation du régicide est violent, il ne s’agit pas exactement du meurtre du roi comme fonction royale, mais de l’assassinat de son représentant temporaire qui ne semble plus en mesure de l’incarner : la représentation de cette mort en scène devient dès lors possible. Quand Claude Billard écrit sa *Tragédie sur la mort du roi Henry le grand*, il n’est plus question de représenter sur la scène le sang versé d’une monarchie bourbonnienne qui, à l’inverse, a fait de sa vigueur corporelle un des signes de la légitimité de son pouvoir.

Charlotte BOUTEILLE-MEISTER
Université Paris Ouest – Nanterre –
La Défense