



Scène
Européenne

Regards croisés
sur la Scène européenne

Femmes et pouvoir

dans le théâtre européen de la Renaissance

Actes de la journée d'étude
CESR, Tours (18 octobre 2019)

Textes réunis par
Frédérique Fouassier
et Juan Carlos Garrot Zambrana

Référence électronique

[En ligne], Charlotte Bouteille-Meister, « Catherine de Médicis, puissante parce que mère ? De la *Bergerie* de Ronsard à *La Guisade* de Pierre Matthieu : mises en scène du pouvoir d'une reine mère au royaume de France », dans *Femmes et pouvoir dans le théâtre européen de la Renaissance*, éd. par F. Fouassier & J. C. Garrot Zambrana, 2021,

« Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne »
mis en ligne le 19-11-2021,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/femmes-pouvoir>

La collection

Regards croisés sur la Scène européenne

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)
dirigé par Benoist Pierre

Responsables scientifiques

Juan Carlos Garrot Zambrana

ISSN

2107-6820

Mentions légales

Copyright © 2021 – CESR.

Tous droits réservés.

Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.

Reproduction soumise à autorisation.

Contact : alice.nue@univ-tours.fr

Catherine de Médicis, puissante *parce que* mère ?

De la *Bergerie* de Ronsard à *La Guisiade*
de Pierre Matthieu : mises en scène du pouvoir
d'une reine mère au royaume de France

Charlotte Bouteille-Meister

Université Paris Nanterre

Catherine de Médicis : femme de pouvoir s'il est en fût dans la France du XVI^e siècle. Pouvoir que sa légende noire, d'Aubigné à Dumas, a décrit comme machiavélien, excessif et cruel. Pour ces auteurs, celle qui, suite à la mort prématurée de son mari Henri II en 1559, jouit du statut de reine mère pendant trente ans jusqu'à sa mort en 1589, est avant tout une reine « étrangère » car italienne, exerçant sur ses enfants et notamment sur ses fils devenus rois une autorité indue, les conduisant, tout particulièrement lors du massacre de la Saint-Barthélemy en 1572, à prendre les armes contre leurs propres sujets pour assurer, non tant l'autorité de la monarchie française, que les intérêts d'une église romaine dévoyée et d'un clan familial peu légitime face aux princes français « de sang ». Pour les lecteurs et spectateurs d'aujourd'hui, cette vision du personnage s'est cristallisée sous les traits de Virna Lisi dans l'adaptation cinématographique de *La Reine Margot* par Patrice Chéreau : malgré les nombreuses recherches qui ont, depuis les années 1960, tenté de réhabiliter sa figure, Catherine de Médicis demeure dans l'imaginaire collectif cette silhouette noire et inquiétante, héritière du *Massacre at Paris* de Marlowe autant que du roman de Dumas, empoisonneuse et férue d'astrologie, fomentant meurtres et trahisons dans les couloirs du Louvre, manipulant ses fils comme des pantins, les écrasant d'un amour maternel et d'une soif de pouvoir monstrueux.

L'image d'une reine mère outrepassant la fonction qui devrait être la sienne, construite dès le XVI^e siècle notamment par les auteurs protestants, puis reprise au cours du XVIII^e siècle dans les discours des Lumières condamnant la tyrannie de l'arbitraire royal et du fanatisme religieux, a été scellée dans le sang des massacres de la nuit du 24 août 1572, mais elle trouve aussi son fondement dans la condamnation d'un pouvoir royal qui se devrait d'être, aux yeux de ses opposants, exclusivement masculin, et que Catherine, en tant que femme, aurait usurpé aux dépens des rois ses fils et « Aux despens de la loy que prirent les Gaulois/ Des Saliens

François, pour loy des autres lois » (Aubigné, *Les Tragiques*, Livre 1). Cette vision d'un pouvoir dévoyé car « tombé en quenouille », si elle relève de visées polémiques qui n'ont que peu à voir avec une interrogation sur les fondements institutionnels du royaume de France, témoigne du caractère complexe de la position de pouvoir des reines mères en cas de « défaut » du pouvoir royal masculin.

Dans son étude sur la régence des reines mères, Fanny Cosandey a montré que si la loi salique empêche les femmes de régner par elles-mêmes, elle leur confère en retour et paradoxalement un « pouvoir considérable » (COSANDEY, 2005, p. 8) lors des minorités royales. Sous l'effet supposé et conjugué d'un amour maternel naturel et d'une faiblesse constitutive des femmes, les reines mères paraissent en effet les moins susceptibles d'usurper le trône de leur fils, et, à ce titre, alors même qu'elles sont statutairement exclues de l'héritage dynastique, semblent les plus à même de le préserver. « Elles se voient ainsi régulièrement confier le gouvernement en même temps que l'éducation de leur jeune fils à la mort de leur époux et jusqu'à la majorité de leur fils » (COSANDEY, 2005, p. 14), fixée, comme en droit privé, à l'âge de 14 ans. Pour résoudre le paradoxe qui allie, d'une part, la justification de la loi salique au nom de l'incapacité « naturelle » des femmes à exercer le pouvoir royal et, d'autre part, la désignation préférentielle des reines mères comme les régentes « naturelles », les textes relatifs aux lois de succession mettent en avant leurs qualités maternelles. Or c'est précisément ce statut de mère qui leur permet d'acquérir une position de pouvoir : dans le « nouveau couple régnant » constitué par la mère et le fils suite à la mort du père, « c'est le fils qui procède de la mère, et non plus une reine définie par son époux » (COSANDEY, 2005, p. 7) ; la maternité confère dès lors un pouvoir « qui tient autant aux dispositions institutionnelles qu'à l'ascendant [que la reine mère] est en mesure d'exercer sur son fils » (COSANDEY, 2005, p. 8). Selon le principe d'instantanéité de la succession dynastique (« le mort saisit le vif »), l'autorité royale ne réside officiellement que dans le roi-fils, et la reine mère-régente n'exerce le pouvoir qu'en son nom, mais dans les faits :

[...] cette relation qui se noue à l'intérieur du couple royal reconstitué institue finalement un rapport de subordination inversé. Éducatrice, protectrice, la reine a autorité sur la source même de son autorité. (COSANDEY, 2005, p. 9)

Catherine de Médicis a manifestement exercé cette ascendance de reine mère bien au-delà de sa régence, qui ne dura que de 1560 à 1563 quand, suite à la mort de son premier fils François II, son troisième fils Charles IX devint roi à l'âge de seulement 10 ans. Celle qui conserva le titre de reine mère jusqu'à sa mort sous le règne de son quatrième fils Henri III, et ce alors même que ce dernier avait accédé au trône à l'âge adulte, « eust toujours esté Regente, mesme durant que [ses fils] estoient Roys majeurs, et absolus sur leurs

peuples » (*La Régence des Reynes en France, ou les régentes*, cité par COSANDEY, 2005, p. 9). Puissante, *parce que* mère, et mère en l'absence de père, celle qui ne pouvait statutairement régner, dut à l'affection et à la confiance que lui témoignèrent ses fils majeurs cette position de pouvoir si particulière, qui fut dénoncée comme exorbitante par ses détracteurs à partir de la Saint-Barthélemy, mais qui fut louée par ses défenseurs, tout particulièrement au début du règne du si jeune Charles IX, quand elle contribua à renforcer une autorité royale chancelante. Puisque ce pouvoir maternel n'était pas normé par les lois successorales du royaume au-delà de la régence, son étendue réelle, sa perception par les contemporains et sa représentation fictionnelle fluctuèrent nécessairement entre 1563 et 1589, en fonction de l'âge des fils-rois mais aussi, et surtout peut-être, en fonction des rapports de force entre les différents partis des guerres de religion qui déterminèrent la politique royale de l'ensemble de la période.

Je me propose de retracer dans cet article une partie de cette évolution du pouvoir de Catherine de Médicis à travers les pièces de théâtre d'actualité d'expression française qui la mettent en scène ou qui, au contraire, omettent sa présence alors même qu'elles représentent des événements dans lesquels nous savons que la reine mère a été fortement impliquée. Ces pièces relatent des moments essentiels de la construction, de la mise en cause et de la perte du pouvoir de Catherine : en 1564, la *Bergerie* de Ronsard s'inscrit dans un ensemble de fêtes et de cérémonies destinées à affermir le pouvoir de Charles IX en faisant de lui le digne héritier d'une reine mère modèle ; après 1572, les pièces relatives à la Saint-Barthélemy soulèvent, différemment selon leur distance par rapport à l'événement, la question de la légitimité d'un pouvoir royal qui a ordonné le massacre de ses sujets et du rôle de Catherine dans cette décision ; en 1589, *La Guisade* de Pierre Matthieu, qui met en scène l'assassinat du duc de Guise à Blois sur ordre d'Henri III à la Noël 1588, témoigne de l'échec de la politique d'influence de Catherine sur son fils – perte de pouvoir qui coïncide avec sa mort, une quinzaine de jours plus tard. Si l'on étudie la présence du personnage de Catherine dans ces pièces – en soulignant que, pour les événements de 1572 et de 1589, il existe des pièces d'actualité qui choisissent de ne pas la mettre en scène –, on constate une marginalisation progressive du personnage de la reine mère : alors que Catherine est centrale dans la *Bergerie*, au sein d'un dispositif d'énonciation très particulier qui fait d'elle à la fois l'émettrice et la spectatrice de la leçon politique de la pièce, son personnage voit sa présence diminuer et disparaît même dans certaines des pièces suivantes. On pourrait analyser cette évolution comme le reflet de l'effacement si ce n'est effectif, du moins attendu du pouvoir de la reine mère à mesure que grandissent ses fils – même si l'on sait que Catherine « eust toujours esté Regente » ; mais dans ce théâtre d'actualité qui donne à voir aux spectateurs une lecture partisane, voire propagandiste, des événements contemporains, la mise en scène du personnage de Catherine et de sa place dans le jeu d'influence à la tête du royaume relève avant tout

des stratégies de légitimation ou de discrédit du pouvoir royal déployées par chaque dramaturge. Incarnation d'un pouvoir « considérable » mais toujours susceptible d'être illégitime, le personnage de la reine mère devient ainsi, dans le théâtre d'actualité, le lieu privilégié d'une interrogation sur le bon et le mauvais gouvernement.

La *Bergerie* de Ronsard ou la mise en scène d'une puissante « Gynécocratie » pacificatrice

Au lendemain de la première guerre de religion (1562-1563), après la ratification de la paix d'Amboise en mars 1563 pour laquelle elle a beaucoup œuvré, et l'accession anticipée à la majorité de Charles IX en août 1563, Catherine de Médicis entreprend avec le jeune roi un véritable tour de France, de janvier 1564 à mai 1566. Comme l'a montré Denis Crouzet (CROUZET, 2005), ce tour de France s'inscrit dans les conceptions politiques néo-platoniciennes de la monarchie Valois : il est la traduction concrète d'un idéal de « don physique » (ÉDOUARD, 2009, p. 44) du souverain, l'accessibilité et la visibilité de la personne royale devant, en retour, lui assurer l'amour et la fidélité de ses sujets. L'union civile retrouvée est célébrée lors des cent huit entrées solennelles qui rythment le voyage et consacrent le retour des cités dans l'obéissance du roi. La reine mère cherche par ailleurs à apaiser les tensions religieuses au sein de la cour et, pour cela, déploie une politique de divertissements symboliques chargés de réunir parti catholique et parti protestant dans l'allégeance au pouvoir royal, tout en mettant en scène un imaginaire chevaleresque propre à calmer les esprits et à occuper les corps. Ces fêtes, qui prennent la forme de banquets accompagnés d'inscriptions, de tournois allégoriques et ritualisés, de mascarades ou de pièces de théâtre, ne sont pas de simples passe-temps : elles sont « destiné[es] à agir sur le réel », en exorcisant « les forces maléfiques » (CROUZET, 2005, p. 170-171) qui ont introduit la discorde dans le royaume. De toute cette production destinée à divertir, pacifier et rassembler la cour sous l'œil de son souverain, une pièce de théâtre est parvenue jusqu'à nous : la *Bergerie* de Ronsard (RONSARD, 1565), poète officiel du tour de France royal. La pièce doit très certainement sa « survie » imprimée à la stratégie politique qui préside à sa publication, à la dignité de ses doubles destinataires – la reine Élisabeth d'Angleterre (pour le recueil) et la reine d'Écosse Marie Stuart (pour la pièce elle-même) –, et à la préoccupation de son auteur Ronsard pour la postérité de ses écrits.

Un dispositif encomiastique spectaculaire pour promouvoir la concorde

La critique se divise sur la question de savoir si la *Bergerie* de Ronsard a été, ou non, représentée¹. S'il demeure très difficile de trancher la question de la représentation, il nous

1 Sur ce point, voir : HALL, 1989 ; SCOTT et STURM-MADDOX, 2007 ; GIAVARINI, 2010, p. 69.

apparaît cependant tout à fait certain que la *Bergerie* a été destinée par Ronsard à la scène puis, au moment de la publication, à des lecteurs chargés d'imaginer une représentation comme ayant eu lieu (quand bien même ce ne serait pas le cas). Il semble également que Ronsard a écrit cette pastorale pour qu'elle soit interprétée par les personnes réelles qu'elle met en scène, à savoir les enfants des lignées de Valois, de Navarre et de Guise. Certains critiques ont évoqué l'impossibilité pour des enfants âgés de 9 à 14 ans – et en particulier pour François, le plus jeune fils de Catherine – d'apprendre et de réciter deux longues tirades chacun, et en ont conclu que la pièce n'avait pas été écrite pour être représentée (ce que le texte dément), ou bien que les personnages des jeunes princes avaient été joués par des « personnes interposées » (LAZARD, 1983, p. 36) plus âgées, à l'instar des tableaux vivants pendant les entrées royales.

D'une part, il ne nous paraît pas impossible que les fils de la maison de France, ayant suivi l'enseignement des précepteurs humanistes Jacques Amyot, Jean Dorat et Jean Paul de Selve, puissent, même à 9 ans, réciter plus d'une centaine de vers. La mémoire, l'éloquence et le maintien sont alors au centre de l'éducation des enfants, et tout particulièrement des enfants royaux et princiers, destinés à paraître et à prendre la parole en public. D'autre part, la précision qu'apporte Ronsard à la liste des personnages, en soulignant que la reine Catherine de Médicis et la duchesse de Savoie sont « represent[ées] » par « deux Pasteurs dedans un Antre, l'un représentant la Royne, l'autre madame Marguerite Duchesse de Savoie » (RONSARD, 1565, *Bergerie*, f. 15v), semble indiquer que les personnages d'*Orléantin*-Henri duc d'Orléans, d'*Angelot*-François, de *Navarrin*-Henri de Navarre, de *Guisin*-Henri de Guise et de *Margot*-Marguerite de Valois, ont un statut différent et qu'ils se « represent[ent] » eux-mêmes.

Charles IX et Catherine de Médicis sont les premiers destinataires de cet hommage théâtralisé et doivent donc en être les premiers spectateurs. S'il est désigné sous le nom de Carlin par les différents personnages de la pièce, Charles IX n'apparaît pas sur la scène de la *Bergerie* : la pastorale de Ronsard met en scène, d'abord pour l'œil du prince, puis pour les yeux de l'Europe entière, l'allégeance des jeunes nobles qui pourraient rivaliser avec lui, et l'union des différentes factions du royaume qu'il vient de pacifier. Catherine, que son statut de reine écarte sans doute également de la scène, doit être « represent[ée] » dans la *Bergerie* par un pasteur – Marguerite de Savoie n'étant quant à elle pas présente à la cour de France en 1564 –, tandis qu'elle se trouve, en personne, dans le public, « à [1]a main dextre [du roi] assise » (f. 27r) et veille ainsi au bon déroulé des festivités, qui doivent à la fois célébrer et renforcer la paix et le pouvoir de son fils, mais également le sien, et ce devant toute sa cour, dans un effet de miroir saisissant.

Catherine, restauratrice de l'Âge d'or

Dans l'ensemble de la pièce, Ronsard se livre à un éloge continu de la reine mère et, surtout, de la façon dont elle exerce son pouvoir dans ce temps troublé des premiers conflits religieux armés. La dédicace du recueil à Élisabeth I^{re}, reine d'Angleterre, propose un parallèle éloquent entre la reine d'Angleterre, reine de plein exercice, et Catherine de Médicis, et ce alors qu'au moment où la pièce doit être représentée, elle n'est plus régente :

Car, à la vérité, ce que tât de Rois de France & d'Angleterre, puissans en armes, rompuz aux affaires, avisez au conseil, n'auroyent sceu faire par longue guerre, surprise, faction & menée : deux Roynes tressages & tresvertueuses, comme par miracle ne l'ont seulement entrepris, mais parfait : monstrant par tel acte magnanime, combien le sexe feminin au paravât eslongné des sceptres, est de sa nature tres genereux, & tresdigne de commander : Donques pour telles & autres raisons bien considerées, la plusgrande & meilleure part de la Chrestienté auroit grand tort de se plaindre, se voyant au iourd'huy gouvernée par Princesses, dont l'Esprit naturel, sens acquis, longue experience, pratique de l'une & de l'autre fortune, soit aux guerres, soit aux affaires domestiques, ont faict tellement honte à beaucoup de Rois que i'asseureroiy volontiers qu'il seroit quelquefois plus profitable à la Republique, qu'une Princesse de gentil & accort esprit regnast ou commandast, qu'un Roy paresseux & fait-neant, qui n'a rien en luy de magnanime ny de Prince que le nom. (RONSARD, 1565, « A la Majesté de la Royne d'Angleterre », f. A2r)

Dans la suite de l'épître, Ronsard dit vouloir « rendre témoignage » de cette « prudente Gynecocratie, souz laquelle l'estat publiq est vertueusement policé » (f. A3v) en Angleterre et en France. Cette « prudente Gynecocratie » se donne à voir, pour les spectateurs de la *Bergerie* de 1564, à travers l'image de la restauration, par Catherine, de l'Âge d'or ou « Siecle d'or », et ce dès le premier chœur des bergères :

Si nous voyons entre fleurs & boutons
Paistre moutons,
Et noz chevreaux prendre sus une roche,
Sans que le Loup sur le soir en approche
De sa dent croche :
Si nous sentons roses & lis florir
Voyans mourir toute herbe serpentine,
Si nous voyons les Nymphes à minuit
Mener un bruit
Dansant aux bords d'une source argentine,
Si nous voyons le Siecle d'or refait
C'est du bienfait
De la bergere Catherine. (*Bergerie*, f. 16v)

Le premier mouvement de la pièce met en scène le concours poétique entre les quatre bergers et la bergère. Les cinq concurrents gagent tout d'abord un objet que remportera le vainqueur. Viennent ensuite les chants des bergers qui, contrairement à la tradition italienne du concours pastoral, ne donnent pas à entendre une plainte amoureuse, mais l'histoire contemporaine du royaume de France. Dans le premier chant, Orléantin-Henri III convoque ainsi le souvenir d'un pays ravagé par les reîtres allemands, mais heureusement relevé par « un Prince bien né qui prend son origine/ Des pasteurs de Bourbon, & une Catherine » qui « Ont rompu le discord » (f. 23r) – allusion à la paix d'Amboise, proposée par la reine mère et signée en mars 1563. À l'intention de leurs spectateurs royaux et de l'ensemble de la noblesse présente dans le public, les chants prononcés par les cinq enfants princiers déploient une rhétorique encomiastique fondée sur une opposition temporelle entre un passé proche marqué par la mort, la discorde et la guerre, et un présent à nouveau heureux, sous les bons auspices du pasteur Carlin et de la bergère-nymphé Catin. La référence à l'Âge d'or revient si souvent dans la pièce qu'elle ne peut être réduite à un simple attribut conventionnel de la pastorale : c'est au contraire cette tradition virgilienne et ovidienne qui semble présider au choix du genre par Ronsard. La pastorale « substitu[e] aux événements tragiques la vision apaisante d'un ordre nouveau, plénitude amoureuse dans la pastorale à l'italienne, idéal de paix dans la pastorale politique » (LAZARD, 1983, p. 38) et, en cela, elle véhicule une idéologie du renouveau qui convient parfaitement au projet de réconciliation et de paix de Catherine de Médicis. En répétant à l'envi que le règne de Charles IX constitue, après les conflits civils meurtriers, un nouvel Âge d'or, les princes-bergers (et, à travers eux, Ronsard et Catherine de Médicis), semblent invoquer magiquement la venue de cette ère paisible et heureuse dans l'espace-temps de la représentation, et non plus dans le seul espace-temps fictionnel de la pastorale.

Ronsard relaie de plus la politique extérieure de Catherine, qui œuvre pour établir des alliances susceptibles d'affermir le pouvoir de ses fils, la paix intérieure ne pouvant être garantie que par la paix extérieure. Dans la *Bergerie*, c'est ainsi la fonction des « pasteurs voyageurs » d'apporter indirectement l'allégeance des monarques européens à la couronne de France. Après le chant de Margot, le Premier pasteur voyageur rapporte comme il a vu le « grand Pasteur d'Espagne » (f. 30v) Philippe II, soutenir « Carlin appuy de son enfance » et la reine d'Angleterre « reverer Carlin & Catherine » (f. 31r). Le Second pasteur voyageur témoigne pour sa part de l'amitié que le pape et les princes italiens portent à Carlin et du lien qui unit la France à la Savoie, par l'intermédiaire de « La mere des vertus » (f. 32v), la duchesse Marguerite, sœur du défunt Henri II. À cette Europe unifiée par la politique des mariages menée par Catherine – qui, du fait de ses origines, garantit également de bons rapports avec l'Italie –, doit répondre l'entente de la noblesse française et c'est la raison pour laquelle le Premier pasteur voyageur met un terme au concours des bergers qui, selon lui, ne peut apporter que « discords » (f. 33r).

L'émulation poétique, qui transpose dans le monde pastoral l'affrontement historique des princes, risque de faire réapparaître le conflit et la « guerre des discours » (MÉNAGER, 1979, p. 345) que Catherine cherche justement à apaiser par les fêtes de Fontainebleau. Pour ne pas porter préjudice à la fonction idéologique de la pastorale, Ronsard coupe donc court, de manière dramaturgiquement très étonnante, à la raison même de la première partie de sa pièce et propose aux concurrents de venir écouter « deux Peres bergers, qui desouz une roche/ Vont dire une chanson », et ce au lieu de « disputer en vain » :

Vous estes tous unis d'amitié mutuelle,
Puis la paix entre vous vaut mieux que la querelle. (f. 33r)

Catherine, bonne reine parce que bonne mère

L'éloge de Catherine ne se limite pas à vanter en elle la restauratrice de la paix dans le royaume de France. C'est également une excellente mère que la *Bergerie* met en scène, reine qui, par l'éducation qu'elle a prodiguée à son fils, assure le bonheur futur (et non pas seulement présent) du royaume. Le dernier moment de la pièce donne à entendre à la cour et plus particulièrement au jeune roi une version théâtralisée de l'*Institution pour l'adolescence du roi très chrétien*, adressée par Ronsard à Charles IX en 1561. La structure énonciative de cette « belle leçon » est relativement complexe : le Second joueur de lyre annonce que deux pasteurs vont redire, comme tous les ans, « mot à mot les parolles » (f. 34r) que deux « Bergeres de renom [...], L'une mère d'un Roy, l'autre d'un Roy la tente » (f. 33v, à savoir Catherine et Marguerite) ont dit un jour à Carlin, et ce « Afin que des pasteurs la ieunesse nouvelle/ Apregne tous les ans une leçon si belle » (f. 34r).

Cette adresse complexe permet au poète de louer le savoir royal, dans une perspective néo-platonicienne propre à la pensée politique de Catherine de Médicis : la pyramide harmonieuse et pacifiée des sujets, qui a été chantée dans le concours poétique, doit être dominée par la figure du roi philosophe, instruit et vertueux, qui articule le rayonnement solaire de sa bienveillante et divine autorité avec le « secret d'une *pia philosophia* » (CROUZET, 2005, p. 424) – la mère et la tante du roi se trouvaient « en cet Antre » et discoururent « de grand' choses,/ Qui aux entendements de tous hommes sont closes » (f. 34r). Le dédoublement de la structure énonciative, permettant d'inscrire le présent dans une pérennité cyclique rassurante (la leçon est récitée « en ce mois tous les ans à iour déterminé », f. 34r) est également nécessaire dans le contexte de réception de la pièce en 1564. Dans le cadre des festivités de Fontainebleau destinées à affermir le pouvoir monarchique, le roi, déclaré majeur en août 1563, ne pourrait souffrir de se voir adresser des préceptes de bon gouvernement, quand bien même par pasteurs interposés, sous l'œil de toute sa cour. La mise en scène de cette leçon éternellement répétée doit au contraire témoigner de la qualité de l'enseignement qu'il a reçu de sa mère, et dont

chacun peut voir que le monarque accompli qu'il est devenu sait faire bon usage. Le jeune roi étant cependant encore en âge de recevoir des conseils maternels, Ronsard renforce l'éloignement temporel en indiquant que ces paroles étaient adressées à Carlin « petit nourrisson » (f. 34r).

Les principes de bon gouvernement proposés par Catherine et Marguerite mettent en avant la vertu du souverain, qui doit vivre dans la crainte du Seigneur, se montrer grave, juste, courageux et débonnaire, tenir éloigné les flatteurs et faire appel à un conseil privé composé d'hommes vieux et sages, mépriser l'oisiveté, pratiquer les exercices militaires, ne pas faire de lois nouvelles et prendre exemple sur les rois qui l'ont précédé. Ces conseils, donnés au roi « nourrisson » et dont le roi adulte, présent dans le public, est – nécessairement – le reflet, opposent à « l'altération et change des choses humaines » (RONSARD, 1584, p. 789) une stabilité fondée sur la morale et sur la préservation d'un ordre existant dont le monarque est l'héritier. Par ce tour de passe-passe énonciatif et temporel, Ronsard et donc Catherine de Médicis peuvent adresser au roi encore bien jeune des conseils et des avertissements quant à l'avenir du royaume, tout en proposant à la cour le miroir d'un monarque adulte maintenant l'harmonie et la paix dans son royaume. L'actualité des dissensions religieuses et politiques encore présentes ou à peine passées est rejetée dans le passé lointain de l'avant-pastorale, alors que le futur pacifié appelé des vœux de la reine mère est présenté comme le présent d'un nouvel Âge d'or destiné à durer. Tous les éléments topiques du « miroir du roi » sont ici convoqués : tout en reconnaissant qu'il n'en a pas toujours été ainsi, la dramaturgie de la *Bergerie* converge vers l'affirmation que tout va pour le mieux dans le meilleur des royaumes possibles, sous le meilleur des souverains possibles, qui a reçu la meilleure des éducations possibles de la meilleure des reines mères.

Cette mise en scène pastorale d'un Âge d'or pacifié, incarné dans la personne de Charles IX, mais permis avant tout par l'autorité de la reine mère, va cependant se heurter à la réalité des haines irréconciliables entre les familles nobles – haines qui suivent, par foi ou par opportunisme, la ligne de fracture des conflits religieux. En dépit de tous les efforts de Catherine, ce rêve d'union sous la houlette du nouveau couple royal mère-fils va également se heurter à la difficulté que rencontre Charles IX, du fait de sa jeunesse, à incarner le modèle pastoral du roi-berger pour l'ensemble de ses sujets. Dans les mois et les années qui suivent l'écriture et la publication de la *Bergerie*, la valeur performative et « magique » des fêtes de cour, à laquelle semblait vouloir croire la reine mère et surtout qu'elle voulait faire croire à la cour, est contredite par les événements. L'antagonisme de Navarrin-Henri de Navarre et Guisin-Duc de Guise (symbole de l'antagonisme des protestants et des catholiques), corseté dans la dramaturgie pastorale de la *Bergerie*, se révèle au sommet de l'État. L'action du souverain, que la pastorale tentait de présenter comme

un roi accompli, est entravée par son jeune âge, dont Ronsard lui-même doit convenir dans l'*Elegie à la majesté du Roy mon maistre*, publiée immédiatement après la *Bergerie* dans l'édition de 1565 :

Si les souhartz des hommes avoient lieu,
Et si les miens estoient ouiz de Dieu,
Je luy ferois une requeste, Sire,
De vous donner non un meilleur Empire,
Non plus de grace ou plus grāde beauté,
Non plus de force ou plus de Royauté,
Ou plus d'honneur pour illustrer vostre aage,
Mais vous donner six bons ans d'avantage. (f. 37r)

L'Âge d'or, présenté par la *Bergerie* comme advenu dans l'ici et maintenant du royaume de France, se trouve renvoyé dans un passé mythique ou dans un futur incertain, il devient le « rêve perdu de la Renaissance » (CROUZET, 1994) et tout particulièrement le rêve perdu de la reine mère. La concorde, l'ordre et l'harmonie de la pièce de Ronsard vont demeurer dans le hors-temps et le hors-lieu de la fable pastorale. L'union des acteurs (ou futurs acteurs) de la vie politique représentée sur la scène n'a pu traverser le miroir et se traduire, de manière durable, dans l'assemblée des spectateurs et au-delà du théâtre. L'échec réel de la politique de conciliation de Catherine de Médicis remet en cause la valeur modélisante pour le public de la représentation théâtrale de la concorde, tout comme l'effectivité du pouvoir de la reine mère, dont le rêve de concorde va se perdre dans les Deuxième et Troisième Guerres de religion, puis dans la nuit de la Saint-Barthélemy.

Quel rôle pour (le personnage de) Catherine de Médicis dans le massacre de la Saint-Barthélemy ?

Les massacres qui sont perpétrés à Paris à partir du 24 août 1572 et, par la suite, dans plusieurs villes de province, ont donné lieu à de nombreuses controverses sur les causes et les responsabilités de la tuerie, sur lesquelles je ne peux revenir ici. Notons seulement que la paix de Saint-Germain, signée en 1570 à l'issue de la Troisième Guerre de religion, a instauré depuis deux ans en France une politique relativement favorable aux huguenots et que le principal artisan du rétablissement de la tolérance civile semble le roi Charles IX lui-même, âgé alors de vingt ans. Selon Denis Crouzet, le roi aurait puisé dans l'éducation empreinte d'idéal néoplatonicien qu'il a reçue de sa mère la volonté de faire de son règne un « règne de l'amour » (CROUZET, 1994, p. 181), capable de réconcilier les contraires en une harmonie supérieure. Fidèle à cette politique, Catherine de Médicis souhaite unir Henri de Navarre à la sœur du roi, Marguerite de Valois, afin de réconcilier les deux confessions : le mariage a lieu le 18 août 1572, en présence des principaux chefs hugue-

nots. De grandes fêtes, comprenant des messages allégoriques de concorde et de paix – non dénués d’ambiguïté – sont données les jours suivants : le tournoi-ballet du « Paradis d’amour », exécuté le 12 août, ainsi que le tournoi du 13 août montrent le camp royal convertir le « turc » Henri de Navarre à la paix, par l’intervention de l’amour (YATES, 1996, p. 350-353). Dans cette perspective, le mariage, unissant les deux planètes contraires de Mars et Vénus, permettrait de renouer avec l’harmonie du monde que les guerres ont brisée. L’attentat perpétré contre l’amiral de Coligny le 22 août, l’exécution des chefs protestants sur ordre royal dans la nuit du 23 au 24 août, puis les massacres populaires à Paris et dans plusieurs villes de province vont cependant apporter un démenti sanglant à cette fiction d’harmonie.

Dès les premiers jours du massacre, la monarchie tente de justifier les événements mais, prise de court par les débordements populaires, elle est amenée à se contredire. Le massacre met en effet le pouvoir royal devant une alternative impossible : soit le roi en rejette la responsabilité sur les factions opposées (protestants et ultra-catholiques), mais il apparaît alors comme un roi faible, soit il les assume, mais il prend alors le risque de devenir un monarque qui tue son peuple et trahit sa parole – puisqu’il avait assuré aux protestants qu’ils pouvaient venir sans danger dans la capitale assister au mariage. Après avoir dénoncé une opération de vendetta menée par les Guise contre Coligny et qui aurait dégénéré (premier terme de l’alternative), le roi fait volte-face et, le 26 août, revendique devant le Parlement la responsabilité du massacre (second terme de l’alternative), qu’il justifie au nom du risque que faisait peser l’agitation huguenote provoquée par la tentative d’assassinat contre l’amiral. Cette thèse du complot protestant légitimement décapité est reprise dans la *Lettre à Elvide* que Guy du Faur de Pibrac écrit le 1^{er} novembre 1572 : il s’agit, d’une part, de montrer que l’action violente du roi à l’encontre des chefs huguenots qui complotaient contre lui est un acte conforme à la justice divine et au droit naturel et, d’autre part, de réfuter toute intervention du souverain et de la famille royale dans les massacres populaires (sans pour autant les condamner explicitement). L’entière responsabilité de la Saint-Barthélemy est reportée *in fine* sur l’amiral de Coligny, qui aurait œuvré contre la paix et contre le roi.

Dans l’ensemble de ce dispositif de justification, quels peuvent être la place et le pouvoir de la reine mère ? Le massacre sanctionne définitivement l’échec de la politique de concorde qu’elle a voulu mener depuis 1569 ou bien jette sur elle le soupçon du machiavélisme : Catherine n’aurait planifié le mariage que pour mieux rassembler et exécuter les chefs protestants. D’autre part, dans un moment de grande fragilité du pouvoir royal, il paraît important que le roi s’affirme, et s’affirme seul, quitte à prendre l’entière responsabilité de l’exécution des chefs protestants, en marginalisant le rôle – réel ou supposé – de Catherine dans l’événement. Par ailleurs, à mesure que la « saison des Saint-Barthélemy » (GARRISSON-ESTÈBE, 1968 ; l’expression est inspirée de Michelet) révèle toute sa vio-

lence, le triomphalisme des puissances ultra-catholiques² laisse progressivement place à la gêne et au silence. Quand, suite à la mort de son frère Charles IX en 1574, le duc d'Anjou, qui semble avoir contribué activement à l'exécution des chefs huguenots, devient roi sous le nom d'Henri III, le pouvoir royal, incarné à nouveau à travers le couple du fils roi et de la reine mère (et ce bien qu'Henri III ait 24 ans et soit marié), doit prendre ses distances avec l'événement.

*Au Collège de Navarre en 1572 : une reine-mère sage
conseillère d'un roi décisionnaire*

Dans un article précédent (BOUTEILLE-MEISTER, 2012), j'avais affirmé qu'il n'existait qu'une seule tragédie d'actualité d'expression française sur la Saint-Barthélemy, à savoir *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, publiée par François de Chantelouve en 1575, après trois ans d'un silence qui semblait nécessaire, tant du côté catholique que protestant, face à la violence inouïe de cet « événement sans histoire » (CROUZET, 1994, p. 27). Grâce aux découvertes récentes d'Éric Syssau, dont la recherche amène à remettre en perspective les travaux antérieurs sur la représentation théâtrale des massacres d'août 1572, nous savons aujourd'hui que « quatre variations dramatiques sur la Saint-Barthélemy » furent « écrites et portées sur scène dans les trois semaines qui suivirent ce sanglant événement par les élèves du très catholique Collège de Navarre » (SYSSAU, 2018, p. 171). Si les textes de ces pièces, en latin, n'ont pas été retrouvés, le détail des quatre représentations a été « consign[é] par un témoin oculaire », Lucas Geizkofler, étudiant luthérien présent à Paris et qui a échappé au massacre. Son témoignage nous apprend que deux pièces furent représentées le 1^{er} septembre 1572, devant le frère du roi Henri d'Anjou et devant Catherine de Médicis, et deux autres le 12 septembre 1572, dont l'une représentait sans détour allégorique, mythique ou biblique, l'actualité toute récente :

Dans la seconde pièce en revanche, tous les faits étaient présentés comme ils se sont passés : aucun nom n'était fictif, chaque personnage avait le propre nom d'un de ceux qui s'étaient distingués dans le massacre des huguenots. (Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 184)

2 Au lendemain de la Saint-Barthélemy, le pape Grégoire XIII fit chanter une messe en action de grâce et frapper une médaille commémorative dont le revers porte la mention « *Ugonottorum Stragens 1572* » [Le massacre des huguenots – 1572] et représente un ange exterminateur poursuivant les hérétiques. Le roi d'Espagne Philippe II fit quant à lui chanter un *Te Deum*.

D'après la description précise établie par Geizkofler, la pièce met en scène une Catherine de Médicis fine politicienne, sachant « se plier aux circonstances », mais également une mère bonne conseillère, appelant son fils à ne prendre aucune décision « inconsidérément et par passion » :

Sa mère [...] répondit [au roi] qu'elle l'avait effectivement persuadé de faire la paix en des temps qui le requéraient [...]; mais ce sont maintenant d'autres temps et il faut prendre d'autres décisions. C'est le propre du sage de toujours se plier aux circonstances. Et les circonstances actuelles offrent l'occasion de rompre à nouveau la paix, d'attaquer par surprise les princes huguenots rassemblés à Paris et de les tuer; elle ne le dissuade pas de le faire, mais avertit le roi en sorte qu'il ne fasse rien inconsidérément et par passion, mais que d'abord il arrête une décision prenant tous les aspects en considération. Le roi, après avoir magnifiquement loué sa mère de parler ainsi comme un sage, en conseiller très fidèle de son fils, quitte la scène avec sa mère. (Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 189)

Comme le souligne Éric Syssau, cette mise en scène de la duplicité de la reine mère, qui sera très vite présentée par ses détracteurs comme un trait de son « machiavélisme » italien, ne semble pas gêner les auteurs du Collège de Navarre, car elle est présentée comme une réponse aux projets rebelles des protestants : « la dissimulation prêtée au roi et à la reine mère paraissait sans doute excusable, face à la noirceur des desseins de Coligny » et de son entourage, qui menacent de s'en prendre au roi, à sa mère et à ses frères (SYSSAU, 2018 : 190). Dans la suite de la pièce, la reine mère met à nouveau en garde son fils pour « qu'il ne fasse rien par colère et en hâte » car « Il faut en effet se hâter lentement et ne rien croire témérairement » et c'est le roi qui prend seul, sans l'approbation maternelle mais pressé par ses frères et les Guise, la décision du massacre : « Ainsi incité continuellement, le roi confie à ses frères et aux Guise d'arrêter tous les huguenots, de les tuer, de n'épargner aucun résistant » (Lucas Geizkofler, traduit par Éric SYSSAU, 2018, p. 194). Dans la suite du résumé de la pièce, Geizkofler ne mentionne plus la reine mère, qui semble en retrait des décisions et des événements, et c'est à Charles IX que l'auteur pro-catholique du collège de Navarre prête le désir de contempler les cadavres des chefs protestants :

Après quelques heures, ses frères et les Guise triomphants reviennent vers lui [le roi]. Après avoir entendu d'eux le succès de l'entreprise, il est très joyeux [...]. Et pour qu'il puisse en repâtrer son regard, il demande qu'on lui montre le spectacle du cadavre de l'amiral, du comte de Téligny, du capitaine de Piles et des autres princes huguenots. Après les avoir passés en revue, il distribua leurs dépouilles aux soldats qui, en perpétrant les meurtres, exécutèrent avec

zèle et empressement leur ouvrage [...]. (Lucas Geizkofler, traduit et cité par SYSSAU, 2018, p. 195)

Quelques semaines après le massacre, il apparaît donc possible et même souhaitable, dans une logique de propagande catholique, de mettre en scène un monarque qui « repâi[t] son regard » du « spectacle » des corps des victimes de sa décision. Cet épisode, qui n'est pas attesté par les différents témoins, et appartient à la légende qui s'est immédiatement forgée autour de la nuit du 24 août, est ici attribué au roi, et présenté comme une vengeance légitime à l'encontre de sujets rebelles. Il est intéressant de noter que cette supposée délectation à la vue des cadavres va très vite devenir, d'abord dans le discours réformé puis, plus tard, dans le discours anti-despotique du XVIII^e siècle puis anti-monarchiste du XIX^e siècle, un élément de la légende noire des Valois attribué à Catherine de Médicis. Ainsi, le tableau réalisé en 1880 par Édouard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*³, met particulièrement en exergue la cruauté de la reine-mère, représentée en veuve noire maléfique, posant un regard de mépris sur les corps suppliciés des protestants, figurés en martyrs de sa tyrannie. Dans la France de la Troisième République, ce tableau vient consacrer la répartition des rôles assumés par la famille royale dans le massacre de la Saint-Barthélemy au sein de la propagande anti-monarchiste : Charles IX, absent du tableau, est présenté comme le roi faible, incapable de protéger ses sujets et manipulé par son entourage, lequel assume à la fois la décision machiavélique de la tuerie (Catherine) et son exécution (Henri d'Anjou, les Guise). En septembre 1572, la pièce représentée au Collège de Navarre, institution très proche du pouvoir royal, met au contraire en scène un roi pleinement responsable de ses actes et une reine-mère qui, si elle ne s'y oppose pas, appelle plusieurs fois son fils à la prudence et ne participe pas directement à la décision du massacre.

Cette mise en retrait du personnage de Catherine par rapport à l'événement, si on la compare notamment à son rôle central dans la *Bergerie* de Ronsard, témoigne d'un double enjeu dans la pièce navarraise : la justification du massacre et donc de la politique royale implique de représenter à la fois un roi adulte, en pleine possession de son pouvoir légitime, et une reine-mère sage et avisée, capable de le conseiller au mieux sans pourtant usurper son pouvoir. Puissante *en tant que* mère, mais mère d'un roi qui n'est plus un enfant, Catherine doit, sur le théâtre, ne pas faire d'ombre à son fils, tout en soutenant sa décision, du moment qu'elle est politiquement opportune – ce que l'ensemble de la pièce tend à prouver.

3 Je renvoie ici au tableau d'Édouard Debat-Ponsan, *Un matin devant la porte du Louvre*, huile sur toile, 1880, Musée d'art Roger-Quilliot, Clermont-Ferrand.

*L'effacement de la reine-mère à mesure que la légitimité
du massacre est questionnée*

Quand, à l'été 1574, François de Chantelouve décide de mettre en scène la Saint-Barthélemy dans sa *Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Charles IX est mort et c'est son frère le duc d'Anjou qui lui a succédé sous le nom d'Henri III. En publiant cette tragédie, Chantelouve s'inscrit dans une double actualité, qui n'est pas sans contradiction : d'une part, le dramaturge catholique réaffirme la légitimité de l'action violente du roi mort et met en garde les protestants contre toute volonté de rébellion, et ce au moment où le pouvoir royal peut sembler chancelant. D'autre part, en raison du choc provoqué par l'ampleur des tueries de 1572, Chantelouve cherche à dédouaner dramaturgiquement le nouveau roi, la reine-mère et les Guise de leur participation à un événement qui ne suscite plus, deux ans après les faits, l'enthousiasme d'une guerre sainte.

Le traitement du couple mère-fils est particulièrement éclairant si on le compare à sa mise en scène dans la pièce présentée en septembre 1572 au Collège de Navarre. Dans le monologue qui ouvre l'acte II de *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Le Roi apparaît « chétif » et « misérable » (CHANTELOUVE, [1575], 1999, v. 341), d'une part parce que ses sujets se sont rebellés contre lui, d'autre part par ce que son « peuple gaulois/ Endure tant de maux » (v. 346) dans les guerres civiles qui ravagent le pays. Si elle apparaît faible, la figure royale n'est cependant pas entièrement négative : en tant que chef de royaume, Le Roi connaît les volontés mutines de ses sujets rebelles ; en tant que fils aîné de l'Église catholique, sa clémence lui interdit de verser le sang de ses sujets ; enfin, en tant que premier seigneur du royaume, c'est un roi combattant qui sait convoquer dans son discours les grandes victoires catholiques – qui sont cependant l'œuvre de son frère le duc d'Anjou, nouveau roi au moment de l'écriture de la pièce – et qui annonce qu'il est prêt à se sacrifier, s'il est sûr d'assurer ainsi la paix du royaume. Ce monologue ne permet cependant pas au Roi de prendre une décision quant à la conduite à tenir face à la rébellion protestante. Il décide donc de demander l'avis de son Conseil pour savoir s'il doit faire la paix ou continuer une guerre qui lui pèse, et c'est à nouveau avec ce personnage « collectif » et anonyme du Conseil, qu'il délibère au début de l'acte V – Le Roi tenant pour la clémence et Le Conseil pour la sévérité envers les comploteurs – avant de prendre, *in fine*, la décision d'exécuter Coligny et les chefs protestants. Le personnage du Conseil, porteur d'une parole sentencieuse et pratiquement désincarnée, permet au dramaturge d'effacer totalement la participation de Catherine de Médicis et d'Henri d'Anjou à cette décision. Au sein du personnel dramaturgique, le Roi apparaît assiégé par les multiples personnages protestants dont le complot occupe la scène : L'Amiral, Montgomery, Briquemault, Cavaignes, Pilles, mais aussi d'Andelot, revenu des Enfers en compagnie des Furies pour exhorter son frère l'amiral au régicide. Dans le camp catholique, Charles IX est le seul personnage histo-

rique individualisé : s'il est, sans le savoir, soutenu par Jupiter-Dieu à travers l'action du personnage de Mercure, Le Roi n'a pour interlocuteur qu'un Conseil qui se rapproche de l'allégorie, et, bien qu'il approuve l'action royale, l'autre personnage collectif du Peuple français est cantonné aux chœurs, simple spectateur des événements. Catherine de Médicis, à la différence de la pièce de 1572, ne figure pas parmi les personnages de la pièce, et elle n'y est évoquée qu'à deux reprises, toujours en lien avec son fils, dans une posture à la fois de prudence et de retrait : à l'acte III, Mercure rappelle que « Ce Prince, et sa mère prudente » (v. 658) ont toujours révééré Jupiter (le Dieu catholique), et à l'acte V, le Messenger apprend au Peuple Français que les protestants félons avaient pour projet de « Tuer le Roi, la reine et messieurs à souper » (v. 1122).

Si *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny* cherche à légitimer ainsi les assassinats politiques ciblés qui ont permis d'éviter un coup d'État, elle ne célèbre en aucune façon le massacre religieux : en 1574, l'« actualité » de la Saint-Barthélemy ne semble déjà plus « montrable » dans sa totalité dans le camp catholique, et la pièce de Chantelouve contribue à fixer les limites du souvenir « acceptable » de l'événement et du rôle de ses différents protagonistes, en tentant de ne pas trop charger la mémoire du roi mort, mais surtout d'innocenter les vivants. Devant l'alternative « impossible » que j'ai évoquée plus haut pour désigner la position du pouvoir royal face à la nuit du 24 août et à ses suites, le dramaturge fait donc le choix de montrer un roi forcé, contre son gré, de réagir par la force à la menace protestante et, en cela, il est un roi coupable de faiblesse et d'indécision politique. Face à cette figure de fils-roi qui n'a pas su réaliser les espoirs placés en lui par la *Bergerie* de Ronsard, la reine-mère est certes disculpée de toute possible participation à la décision du massacre, mais ce choix dramaturgique la marginalise totalement par rapport à l'action, tant dramatique que politique. Absente du Conseil royal et de la scène même, la « mère prudente » n'est plus une figure de sagesse – puisque, contrairement à la pièce du Collège de Navarre, elle ne peut conseiller son fils – et encore moins une figure de pouvoir, les événements venant consacrer tant l'échec de sa politique de reine (la concorde) que l'échec de sa « politique » de mère (l'éducation d'un roi).

L'assassinat des frères Guise par un roi-tyran ou l'échec d'une mère

Lorsque paraît la première édition de la *Guisiade* de Pierre Matthieu, à Lyon, en mai 1589, Catherine de Médicis est morte depuis quelques mois : celle qui avait tenté de maintenir l'entente entre son fils-roi Henri III et le camp ultra-catholique de la famille de Guise, déjà affaiblie par la maladie, n'a survécu que de quelques jours à l'assassinat du duc de Guise et de son frère le cardinal, commis sur ordre du roi les 23 et 24 décembre 1588, au château de Blois, lors de la réunion des États généraux. Aux yeux d'Henri III et de ses partisans, ce « coup de majesté » (BERCÉ, 1996) n'est pas un assassinat, mais une exécution conforme au droit de justice souveraine extraordinaire du souverain, le duc de Guise ayant, par sa

popularité et son pouvoir, mis en danger la couronne royale. Aux yeux du camp ligueur, ce double meurtre atteste au contraire du caractère profondément tyrannique du Vilain Herodes – anagramme d’Henri de Valois qui circule abondamment dans les pamphlets ligueurs. Dans sa *tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise*, Pierre Matthieu, dramaturge résolument ligueur, met ainsi en scène un roi tyran, athée et versatile et l’habileté tant dramaturgique que politique de ce portrait à charge réside dans le fait que le dramaturge confie au personnage de Catherine de Médicis le soin de porter sur la scène les accusations les plus tranchantes contre son propre fils – dont on dit pourtant qu’il était son préféré⁴.

Le réquisitoire que la Reine mère adresse au Roi dans la première scène de l’acte II fait ainsi le portrait d’un monarque incapable de diriger le royaume. La première attaque de la Reine porte sur les mœurs de son fils, la « féminité » de son attitude contrastant fortement avec la virilité de la maison de Guise, « ces nobles héros » (MATTHIEU, [1589], 2007, v. 307) dont Catherine de Médicis chante les exploits guerriers, exploits dont le roi s’est selon elle accaparé la gloire (« Vous avez les trophées de leurs victoires pris », v. 326). L’attaque vise également les mignons, « ces gourmandes harpies », ces « Éponges de la cour » et « Polypes inconstants » (v. 339, 343-344) qui pillent le royaume, prennent le pain du peuple et sont les compagnons complaisants de la volupté du souverain. Sous une forme hypothétique, la Reine mère accuse même son fils d’être un roi sanguinaire et dégénéré :

Ayez d’un noir venin la poitrine infectée,
 D’horreur et de fureur la volonté traitée,
 Vivez du sang humain, n’ayez d’autres ébats
 Qu’aux poltrons assassins, qu’aux meurtres, qu’aux combats :
 Soyez abâtardi de votre aïeule race,
 N’ayez rien de leurs mœurs, de leur cœur, de leur grâce,
 De roi soyez tyran : si ne pourrez-vous pas
 Éviter le malheur qui vous suit pas à pas. (v. 253-260)

Si le « sang humain » dont il est question renvoie aux « meurtres » et aux « combats » dont le Roi semble se réjouir, on peut entendre dans cette mention la rumeur colportée par les pamphlets de l’époque selon laquelle le monarque prendrait des bains de

4 Bien qu’Henri III accède au trône à l’âge adulte, la reine-mère et son fils restent très proches dans l’exercice du pouvoir, comme le souligne Matthieu Gellard (2017) : « À la différence de son frère et prédécesseur, le nouveau roi est majeur et expérimenté, aussi bien militairement que politiquement. À sa montée sur le trône, il annonce donc son intention de gouverner seul. Jamais cependant la confiance qu’il accorde à sa mère ne se dément et, jusqu’à l’épuisement de ses dernières forces, celle-ci lui sert de négociatrice, de conseillère, de secrétaire même ».

sang pour régénérer son organisme abâtardi (accusation qui avait déjà été portée contre Charles IX). Le « bruit » le plus outré amène ainsi le spectateur au cœur du réquisitoire ligueur : l'accusation de tyrannie. Évoquée comme une hypothèse, elle devient une réalité plus loin dans la scène, dans un ajout de la troisième édition de la pièce où la Reine mère accuse le Roi de dissiper les biens de l'Église, faisant allusion aux aliénations des biens du clergé effectuées entre 1586 et 1588 pour renflouer les finances royales. La tirade est d'autant plus violente qu'elle insiste sur le lien entre la cupidité profanatrice du Roi et le viol des libertés publiques, lien qui fait d'Henri III un tyran :

Vous dérobez le bien du crucifix, pour faire
Un jour au crucifix un assaut sanguinaire.
Le roi vit pour son peuple, et le tyran pour soi,
Le roi aime le droit, le tyran rompt la loi. (v. 367-370)

Cette atteinte sacrilège fait également du Roi un « athée » (v. 373), accusation de la plus haute gravité à l'encontre de celui qui devrait être le premier fils de l'Église, mais qui ne se montre pas à la hauteur de sa charge de « prince très chrétien » en laissant prospérer l'hérésie, tant protestante que « tur[que] » et « machiavéli[que] » (v. 374, 377 et 379). Quand le Roi se targue de montrer ses vertus chrétiennes par ses retraites et ses confréries, la Reine mère lui rétorque : « Ainsi l'hypocrisie, et le faux, et le vice, / S'arment de piété, du vrai et de justice » (v. 395-396).

En plaçant ces critiques extrêmement virulentes du souverain dans la bouche de sa propre mère, Pierre Matthieu leur confère un semblant d'« objectivité ». Bien que le public lyonnais de 1589 soit acquis à sa cause et que l'objectif de la *Guisiade* ne semble pas de convaincre d'éventuels spectateurs catholiques modérés (et encore moins huguenots) de la monstruosité de l'assassinat des Guise, le dramaturge cherche néanmoins à dissimuler la partialité ligueuse de sa présentation des personnages, et à donner l'impression qu'il présente les faits au plus près de « la vraie intelligence des choses passées »⁵. Ce réquisitoire permet également à Matthieu de ne pas ternir le portrait du Duc de Guise, qui n'est pas le premier à faire la liste des défauts du Roi, et dont les griefs à l'encontre d'Henri III, quand il les énoncera plus tard dans la pièce, seront parés du poids de cette

5 Dans la dédicace de *La Guisiade*, Pierre Matthieu s'insurge contre ceux « qui se cuident éterniser par la publication de leurs écrits » et, qui, « se forlignant du vrai, accommodent le sujet qu'ils traitent à leur passion, et le violent en dépit des témoins oculaires, de ceux qui vivent de leur temps, et par une perniciose haine qu'ils portent à la postérité, la frustrent de la vraie intelligence des choses passées, et desquelles ils se glorifient seul d'en tenir les pancartes » (MATTHIEU, [1589], 2007, p. 685).

« vérité » maternelle. Mais en protégeant ainsi la mémoire du duc de Guise – dont la pièce constitue une sorte de tombeau, à l’instar des gravures ligueuses sur le sujet qui font des deux frères Guise des martyrs de la foi catholique (voir Bouteille-Meister, 2010) –, Pierre Matthieu consacre l’échec définitif de la reine-mère dans sa fonction d’éducatrice : au mauvais fils-roi, couard, déloyal et hypocrite, correspond la figure du fils-roi modèle que serait Guise, chez lequel la Reine ne voit que bravoure, loyauté et défense de la religion (« La cause de leur guerre est la foi et l’Église », v. 269). À la manière de la *Tragédie de feu Gaspard de Coligny* qui rejette la culpabilité du massacre sur le roi mort, la *Guisiade* sacrifie en partie la mémoire de la défunte reine mère sur l’autel de la cause ligueuse. Si Matthieu la met en scène comme une figure moralement irréprochable, il lui dénie tout pouvoir : mère qui n’a plus de prise sur un fils qu’elle n’a su éduquer selon les préceptes du bon gouvernement, elle ne réapparaît plus sur la scène après l’acte II, laissant le champ libre aux crimes du roi son fils, qui se conduit en dépit de ses admonestations. Celle « qui eust toujours esté Regente », même durant la majorité de ses fils, ne peut exercer son pouvoir quand ses fils font défaut à l’éducation qu’elle leur a donnée : Catherine de Médicis, présente seulement à l’acte II de la *Guisiade*, ne figure ainsi pas même dans la distribution du *Guysien*, tragédie écrite par le ligueur Simon Belyard en 1592. Dans la *Guisiade* comme le *Guysien*, la seule mère sublime et puissante est Madame de Nemours, mère des Guise, certes accablée par les événements, mais dont les imprécations contre le meurtrier de ses fils semblent justifier, a priori ou a posteriori, l’assassinat d’Henri III, dernier fils-roi de Catherine de Médicis, le 1^{er} août 1589.

Si, comme le souligne Fanny Cosandey, « l’intervention politique des femmes n’est pas condamnée » dans la conception monarchique française, « il y a une contradiction forte, en France, entre la justification de la loi salique considérée comme une loi de nature écartant le sexe faible du pouvoir politique, et la célébration d’une régence féminine qui désigne, naturellement, les reines mères au gouvernement » (COSANDEY, 2005, p. 2). Cette contradiction entre la disqualification d’un pouvoir royal féminin et la valorisation d’un pouvoir royal maternel se lit tout particulièrement dans la trajectoire dramaturgique du personnage de la reine mère dans le théâtre d’actualité d’expression française, depuis sa régence en 1560 jusqu’à sa mort en 1589. Catherine n’est en effet présentée sur la scène comme un personnage digne du pouvoir qu’elle exerce pour ou avec ses fils qu’*en tant* que mère, sage et prudente – une mère dont la légitimité du pouvoir réside dans son bon gouvernement, lui-même fondé sur la bonne conduite de son fils-roi, comme dans la *Bergerie* de Ronsard. Quand, après la Saint-Barthélemy, le bon gouvernement n’est plus sûr de lui-même, et ce même sous la plume de dramaturges favorables au pouvoir, le personnage de la reine-mère peut devenir « scéniquement » encombrant : soit qu’il faille que le jeune roi s’affirme comme seul maître de sa décision (pièce du Collège de Navarre), soit qu’il

faillie disculper le pouvoir royal qui lui a survécu (*Tragédie de feu Gaspard de Coligny*). Dans les pièces ligueuses de 1589 et 1592 qui mettent en scène son fils-roi comme un tyran, celle qui n'avait de pouvoir que *parce qu'elle était mère* et *tant qu'elle était une bonne mère*, doit *in fine* quitter la scène.

Marie-Joseph Chénier la convoquera à nouveau dans son *Charles IX*, tragédie composée en 1787 et jouée sur la scène de la Comédie-Française en novembre 1789. Dans cette pièce, le personnage de la reine-mère tire toutes les ficelles et construit patiemment le piège qui conduit son fils faible à la décision du massacre. Mais cette position de toute-puissance féminine n'est dramaturgiquement possible, dans le contexte monarchique français, que parce qu'elle est condamnable et condamnée par Chénier, qui décrit ainsi le personnage dans son « Discours préliminaire » à la pièce :

Catherine de Médicis n'a d'autre passion que de tromper et de commander. Toujours calme, toujours inébranlable dans ses desseins, les moyens lui sont indifférents pourvu qu'elle réussisse. Artificieuse par caractère et par système, elle sait justifier sa conduite d'après les principes du machiavélisme ; principes affreux, qu'elle développe de manière à séduire aisément un esprit faible ; principes, d'ailleurs, presque universellement adoptés dans ces temps où la véritable politique était encore inconnue. Catherine de Médicis gouverne son fils ; mais, à son tour, elle est gouvernée par les Guises. (CHÉNIER, [1789], 2002, p. 75)

Si la reine-mère peut être mise en scène dans une situation de pouvoir si considérable face à un pouvoir masculin affaibli, c'est donc sous les traits de sa légende noire, celle du machiavélisme et du despotisme faits femme, et présentée par Chénier à Louis XVI comme le miroir par excellence du mauvais gouvernement.

Bibliographie

Sources

- BELYARD, Simon, *Le Guysien ou perfidie tyrannique commise par Henri de Valois ès personnes des illustrissimes révérendissimes et très généreux princes Louis de Lorraine cardinal, et archevêque de Reims, et Henri de Lorraine duc de Guise, grand maître de France*, Troyes, Jean Moreau, 1592.
- CHANTELOUVE, François de, *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny, jadis Amiral de France, contenât ce qui advint à Paris le 24. d'août 1572. avec le nom des personnages*, Paris, Nicolas Bonfons, 1575.
- , *La Tragédie de feu Gaspard de Coligny*, Lisa Wolfe et Marian Meijer (éds), in *La Tragédie à l'époque d'Henri III*, Deuxième série, vol. 1, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses Universitaires de France, 1999.
- CHENIER, Marie-Joseph, *Charles IX ou l'école des rois*, Paris, 1789.
- , *Théâtre*, Gauthier Ambrus et François Jacob (éds), Paris, GF Flammarion, 2002.
- MATTHIEU, Pierre, *La Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise, dédiée au très chrétien et très généreux prince Charles de Lorraine, lieutenant général de l'État et couronne de France*, Lyon, [Jacques Roussin], 1589.
- , *Troisième édition de la Guisiade, tragédie nouvelle en laquelle au vrai et sans passion est représenté le massacre du duc de Guise. Revue et augmentée et dédiée au très catholique et très généreux prince Charles de Lorraine, protecteur et lieutenant général de la couronne pour le roi très chrétien Charles X par la grâce de Dieu roi de France*, Lyon, Jacques Roussin, 1589.
- , *La Guisiade* [1589], in Pierre Matthieu, *Théâtre complet*, Louis Lobbes (éd), Paris, Champion, 2007.
- PIBRAC, Guy du Faur de, *Ornatissimi cujusdam viri, de rebus gallicis, ad Stanislaum Elvidium, epistola*, Lyon, Benoît Rigaud, 1573.
- RONCARD, Pierre de, *Élégies, Mascarades et Bergerie*, Paris, Gabriel Buon, 1565.
- , *Les Œuvres de P. de Ronsard, reveues, corrigées et augmentées par l'auteur*, Paris, 1584.

Ouvrages critiques

- BERCÉ, Yves-Marie, « Les coups de majesté », in Yves-Marie Bercé et Elena Fasano Guarini (éds), *Complots et conjurations dans l'Europe moderne*, École française de Rome, 1996, p. 491-505.
- BOUTEILLE-MEISTER, Charlotte, « Le cadavre fantasmé du duc de Guise : le corps sanglant du Balafgré et les stratégies de représentation de l'assassinat de Blois », in Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust (éds), *Corps sanglants, souffrants et macabres, XVI^e-XVII^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2010, p. 285-302.
- , « Mettre en scène le massacre du 24 août 1572 ? La Saint-Barthélemy ou l'actualité théâtrale impossible », *Littératures classiques*, n° 78, « Écritures de l'actualité, XVI^e-XVIII^e siècles », Karine Abiven et Laure Depretto (éds), 2012, p. 143-164.
- COSANDEY, Fanny, « Puissance maternelle et pouvoir politique. La régence des reines mères », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 21, 2005 [En ligne] <<https://journals.openedition.org/clio/1447>>, consulté le 17/11/2021.
- CROUZET, Denis, *La Nuit de la Saint-Barthélemy. Un rêve perdu de la Renaissance*, Paris, Fayard, 1994.
- , Denis, *Le Haut cœur de Catherine de Médicis*, Paris, Albin Michel, 2005.
- ÉDOUARD, Sylvène, *Le Corps d'une reine. Histoire singulière d'Élisabeth de Valois, 1546-1568*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009.
- GARRISSON-ESTÈBE, Janine, *Tocsin pour un massacre ou la Saison des Saint-Barthélemy*, Paris, Le Centurion, 1968.

- GELLARD, Matthieu, « Négociateur avec acharnement. Catherine de Médicis à la veille des guerres civiles », *Les Dossiers du Grihl*, 2017-01 [En ligne], <<https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/6531>>, consulté le 17/11/2021.
- GIAVARINI, Laurence, *La Distance pastorale*, Paris, Vrin/EHESS, 2010.
- HALL, John T.D., « Was Ronsard's *Bergerie* performed à Fontainebleau in 1564 ? », *Bulletin d'Humanisme et Renaissance*, n° 51, 1989, p. 301-309.
- LAZARD, Madeleine, « La France en Arcadie : la pastorale politique du XVI^e siècle », in M.T. Jones-Davies (éd.), *Vérité et illusion dans le théâtre au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1983.
- MÉNAGER, Daniel, *Ronsard. Le roi, le poète et les hommes*, Genève, Droz, 1979.
- SCOTT, Virginia et STURM-MADDOX, Sara, *Performance, poetry and politics on the Queen's day. Catherine de Médicis and Pierre de Ronsard at Fontainebleau*, Ashgate, Burlington-Aldershot, 2007.
- SYSSAU, Éric, « 1572. Une quadruple célébration de la Saint-Barthélemy », *European Drama and Performance Studies*, n° 11, 2018-2, « Le Théâtre au collège », p. 171-197.
- YATES, Frances A., *Les Académies en France au XVI^e siècle*, traduit de l'anglais *The French Academies of the Sixteenth Century* [1947] par Thierry Chaucheyras, Paris, PUF, 1996.