

À PROPOS DES GENRES LITTÉRAIRES DANS LES *MÉMOIRES* DE MARGUERITE DE VALOIS.

Laurent ANGARD

Université Marc Bloch (Strasbourg II)

Marguerite de Valois, que l'on reconnaît trop rapidement sous les traits de la *Reine Margot*¹, personnage éponyme du roman d'Alexandre Dumas (1845), est, à n'en pas douter, un modèle bien différent de ce qu'en a fait l'auteur des *Trois Mousquetaires*. Alors que d'après le roman la reine Margot dissimule les têtes de ses amants dans son vertugadin, Marguerite de Valois s'occupe de paix, de philosophie, de *philautie*² et d'Amour ; thèmes qui se débattent dans des cénacles où la princesse Marguerite reçoit hommes et femmes de Lettres qui nourrissent sa réflexion :

Sortant de sa réserve studieuse, elle applique son autorité bénéfique à pacifier les esprits de son entourage. [...] Avec elle se perpétue le modèle italien des rencontres savantes et raffinées de beaux esprits, tant hommes que femmes, qui avaient déjà distingué les cénacles italiens³.

Tous les critiques – et même le romancier⁴ – s'accordent sur ce point : Marguerite de Valois est une femme de Lettres, une « princesse de la Renaissance », car elle a progressivement acquis, écrit Pierre Vaissière :

une merveilleuse culture philosophique, littéraire et historique, [...un] culte pour les belles choses, [une] prédilection pour les élégances de la vie, pour les raffinements du luxe, [une] passion de la vie mondaine et de société, de tout ce qui, en un mot a fait de cette princesse, [...] une vraie princesse de la Renaissance⁵.

Elle possédait, à en croire Léo de Saint-Poncy⁶, une importante bibliothèque, reflet de son goût pour la culture antique et européenne. « Les *Mémoires*, écrit Gilbert Schrenck, restituent quelques-uns des moments privilégiés consacrés à la lecture et à l'étude⁷. » Alors au détour des pages, nous rencontrons Saint-Jérôme, Plutarque, Pline, Fernando de Rojas, mais

¹ *La Reine Margot*, éd. Éliane Viennot, Paris, Librairie Générale Française, 1994.

² Voir à ce sujet, l'article de Frédérique Villemur, « De la 'Philautie' chez Marguerite de Valois : amour de soi et pacte autobiographique », in *Dans les miroirs de l'écriture: La Réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, Éd. Jean-Philippe Beaulieu, Diane Desrosiers-Bonin, Montréal, Université de Montréal, 1998, p. 95-108.

³ Gilbert Schrenck, « Marguerite de Valois et son monde, ou la chambre bruissante », in *Vie des salons et activités littéraires, de Marguerite de Valois à M^{me} de Staël*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2001, p. 170 *sqq.*

⁴ D'ailleurs Alexandre Dumas l'affirme dans son roman : « C'est que Marguerite était non seulement la plus belle, mais encore la plus lettrée des femmes de son temps », *Le Reine Margot, op.cit.*, p. 19. Eliane Viennot a montré récemment que la culture de la mémorialiste s'est constituée « grâce à un isolement forcé : [...] vingt ans d'exil en Auvergne », in « Écriture et culture chez Marguerite de Valois », in *Femmes savantes, savoirs des femmes. Du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, actes du colloque de Chantilly (22-24 sept. 1995), Genève, Droz, 1999, p. 167.

⁵ Pierre de Vaissière, « Marguerite de Valois, princesse de la Renaissance », in *Revue de l'histoire de la philosophie*, n°6, vol. 47, Lille, 1938, p. 98.

⁶ *In Histoire de Marguerite de Valois*, Paris, Gaume et Cie, 1887.

⁷ « Marguerite de Valois et son monde... », *op. cit.*, p. 170.

aussi Platon, Aristote, Equicola, Rabelais...que de lettrés coexistant sous la plume de la mémorialiste. Les confessions culturelles se font plus rares dans sa correspondance intime, mais elles existent⁸.

A propos de la correspondance des premiers humanistes, Gilbert Schrenck écrit que la « relation épistolaire [...] tend un ‘miroir’[...], qui reflète les aspects les plus divers des ambitions de la pensée, d’un système de valeurs, de mentalités⁹ ». Nous pourrions faire nôtre cette réflexion, tant la correspondance de Marguerite de Valois « reflète [ces] aspects ». Et même si « la bouche dun homme » est bien mieux que « la pleume dune femme¹⁰ », uniquement pour certains sujets, il n’en reste pas moins que les *Mémoires* de Marguerite de Valois sont le creuset d’une *alchimie du verbe*, un laboratoire du moi qui se dit dans des genres pluriels.

S’il est vrai qu’au cœur des *Mémoires*¹¹ l’on trouve d’innombrables passages dont le genre littéraire reste pour l’heure ambigu, il en existe un que la reine Marguerite met en exergue par son écriture-souvenir : c’est celui de « l’autobiographie¹² », terme certes anachronique mais bien pratique pour qualifier les enjeux et les perspectives scripturaux de la mémorialiste. Dès le XIX^e siècle, Sainte-Beuve voyait dans ces *Mémoires* une « gracieuse » nouveauté. La mémorialiste a, écrit-il, « ouvert dans notre littérature cette série gracieuse de Mémoires de femmes qui désormais ne cessera plus, et que continueront plus tard en se jouant, les La Fayette et les Caylus¹³. » Plus récemment, Madeleine Lazard propose d’y voir « la naissance de l’autobiographie féminine¹⁴ », à côté de Philippe Ariès qui envisage les Mémoires comme « un lieu de convergence de l’Art d’écrire et du sens de l’honneur. [...] Cette littérature est une littérature de gentilshommes¹⁵ ». Nous détachant de cette problématique (féminin/masculin), nous préférons voir dans son œuvre l’aube de ces innombrables Mémoires écrits sous l’Ancien Régime, qui trouveront leurs lettres de noblesse

⁸ *Correspondance*, éd. Éliane Viennot, Paris, Champion, 1998, p. 172

⁹ Gilbert Schrenck, « Profils humanistes : Budé, Erasme, More, d’après leur correspondance (1500-1530) », in *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, Université de Strasbourg, n°XXI, 2, 1983, p. 107.

¹⁰ *Ibid.*, p. 587, lettre 453.

¹¹ Éd. Éliane Viennot, Paris, Champion, 1999.

¹² Laurent Angard, « Les *Mémoires* de Marguerite de Valois : une autobiographie au XVI^e siècle ? Entre (pré)-texte et (pré)-histoire d’un genre », in *Texte 41/42. Revue de critique et de théorie littéraires*, Toronto, Université de Toronto, 2007, p. 81-102.

¹³ *In Causeries du lundi*, Paris, Garnier, 1853, p. 148.

¹⁴ « Les *Mémoires* de Marguerite de Valois et la naissance de l’autobiographie féminine », in *Littérales*, n°33, Paris, 2004 (« Problématiques de l’autobiographie »), pp. 17-32.

¹⁵ « Pourquoi écrit-on des Mémoires ? », in *Les Valeurs chez les mémorialistes du XVII^e siècle avant la Fronde*, éd. Noémi Hepp, Paris, Klincksieck, 1979, p. 18. Montluc écrit dans ses *Commentaires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 7 : « ce [...] qui m’a esmeu d’escrire ma vie [...], c’est pour la deffence de mon honneur et repputation », cité par Gilbert Schrenck, Agrippa d’Aubigné, *Sa Vie à ses enfants*, Paris, S.T.F.M., 1986, p. 26, note 50.

aux siècles suivants¹⁶. Avant d'entrer de manière plus précise dans le sujet, à savoir montrer à quel genre appartient le grand Œuvre de Marguerite de Valois, il nous faudra observer dans ces pages quelles sont les formes génériques que l'on rencontre. Il conviendra de concentrer notre étude plus particulièrement sur deux genres prépondérants : celui du roman et celui du théâtre. Pour ce dernier, nous parlerons plus volontiers d'atmosphère théâtrale, de théâtralisation ou bien encore de théâtralité. Aussi s'agira-t-il de se demander comment la mémorialiste parvient, par le truchement de ses souvenirs, miroirs de l'Histoire, et par ses nombreuses lectures, à (ré)unir les genres et les registres.

S'agissant du genre fictionnel – ou plus largement du roman – au XVI^e siècle, il n'est pas nécessaire de rappeler tout ce qui relève de son statut, de sa forme, de sa sémantique ou de son esthétique générale¹⁷. Cependant, pour ne donner qu'une des caractéristiques fondamentales dans son contexte épistémique, le récit, d'un point de vue structurel, relève de la fiction, de la « diégèse », comme la nomme Gérard Genette¹⁸. Ces récits nous donnent une image oblique de la réalité, plutôt de réfraction que de reflet, sous forme de virtualités. C'est un univers créé dans lequel une histoire est reconstituée : celle d'un *autre* ou celle d'un *moi* en interaction avec l'*autre*¹⁹. Les techniques narratives prennent en charge les choix créatifs de l'écrivain, selon lesquels la fiction est mise en scène et racontée : afin d'identifier de qui elle provient et à qui elle est destinée, selon quelles perspectives elle est mise en relief, selon quel ordre ou suivant quel rythme. Questions auxquelles nous tenterons de répondre, même si la mémorialiste ne fait pas à proprement parler œuvre de romancière. Elle pratique, nous semble-t-il, la « compensation fictionnelle » afin de guider Brantôme, l'auteur du portrait « trop élogieux », à considérer sa vie comme une succession d'épisodes très variés, qui mettent en avant un nouveau sens à son existence²⁰, pour « révéler le caché », selon la formule

¹⁶ Nadine Kuperty-Tsur, *Se dire à la Renaissance. Les Mémoires au XVI^e siècle*, Paris, Vrin, 1997. Dans ses *Mémoires* Mlle de Montpensier écrit qu'elle « avai[t] lu les *Mémoires* de la reine Marguerite ; [ce qui la...] fit résoudre à commencer ceux-ci », in *Mémoires de la Grande Mademoiselle*, éd. Bernard Quilliet, Paris, Mercure de France, 2005, pp. 218-219. Voir aussi l'article de Micheline Cuénin, « Les Mémoires féminins du XVII^e siècle, disparités et convergences », in *Le Genre des Mémoires, essai de définition*, Paris, Klincksieck, 1995, pp. 99-110. Le critique montre combien les femmes du XVII^e siècle (Mme de la Guette (1681), la duchesse de Nemours (1709), Mme de Motteville (1723) et la duchesse de Montpensier (1728)) se sont inspirées de l'œuvre de Marguerite de Valois.

¹⁷ Voir à ce sujet, *Le Roman français au XVI^e siècle, ou le renouveau d'un genre dans le contexte européen*, sous la direction de Michèle Clément et Pascale Mounier, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2005, pp. 7-15.

¹⁸ In *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 238 *sqq.*

¹⁹ Philippe Forest pose clairement la question du rapport entre l'écriture du moi et la fiction. Il observe alors que l'entité *Je* n'est, *in fine*, inexistante, qu'elle n'est que fiction, in *Le Roman, le Je*, Paris, Pleins Feux, 2001.

²⁰ Voir Laurent Angard, « Les *Mémoires* de Marguerite de Valois. Un retour salutaire sur soi », in *Variations*, n°14, Zurich, 2006, pp. 115-130.

consacrée par la critique littéraire. Et c'est en cela qu'écrire ses *Mémoires* est le moyen le plus efficace de cette constitution du moi, car ce sont ces détails romanesques qui révèlent l'individu. Ainsi toutes les formes narratives choisies par la reine Marguerite lui imposent-elles autant de servitudes formelles qu'elles lui permettent de s'exprimer librement, car, rappelle Tzvetan Todorov, un énoncé est avant tout un « acte de parole »²¹. Nous assistons à la naissance de la parole vive, qui s'élabore dans un genre littéraire incertain, lui donnant néanmoins cette possibilité de faire jaillir librement sa voix et de façon inattendue. Consciente de l'effet qu'elle souhaite produire un effet chez son contemporain – c'est-à-dire être de son « côté »²², prendre sa défense –, la reine Marguerite hésite, *ipso facto*, sur l'appartenance de son texte à deux genres en vogue à la Renaissance : celui des Mémoires ou celui de l'Histoire²³, et le place dans la droite lignée de l'idéal humaniste de la *vera narratio*, celle de Montaigne, par exemple, qui écrit « je veux qu'on me voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans étude et artifice »²⁴.

Je tracerai mes *Mémoires*, a qui je ne donnerai plus glorieux nom, bien qu'il méritassent celui d'Histoire, pour la vérité qui y est contenue nûment et sans ornement aucun²⁵.

C'est aussi dans cette tension entre les deux genres qui s'affrontent au seuil de l'œuvre qu'émerge l'idée nouvelle de « compenser les vides » de la mémoire par des récits qui s'apparentent à ce que le XVII^e siècle éprouvera grâce aux analyses psychologiques d'une Madame de La Fayette, par exemple. Pour mettre en exergue la cruauté et la perfidie de son ennemi juré du Guast, l'écrivain n'hésite pas à raconter une aventure dans laquelle elle tient le meilleur des rôles, et « le malicieux du Guast » celui du traître, du fourbe. Le récit se situe en 1574, c'est-à-dire vingt ans avant le début de la rédaction des *Mémoires*. Pourtant, le souvenir semble des plus récent et des plus précis : se souvenant précisément que Catherine de Médicis, sa mère, entrant « en son cabinet pour faire quelques longues dépêches », et se remémorant alors tous protagonistes : « Madame de Nevers, [...] Madame de Retz, [sa] cousine Bourdeille et Surgère ». Ces femmes réunies autour d'elle lui proposent alors d'« aller promener à la ville » pour aller voir « l'abbaye de Saint-Pierre [qui] était une fort belle

²¹ *Les Genres du discours*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 48.

²² *Mémoires*, p. 70.

²³ Sur la distinction entre « *Ecrire des Mémoires, non de l'Histoire* », on se référera à l'analyse d'Éliane Viennot dans son introduction des *Mémoires*, p. 28. Voir aussi l'introduction de Gilbert Schrenck, Agrippa d'Aubigné, *Sa Vie à ses enfants*, *op.cit.*, p. 24 *sqq.* On pourra aussi se référer à l'ouvrage critique de Claude Gilbert-Dubois, *La Conception de l'histoire en France au XVI^e siècle (1560-1610)*, Paris, Nizet, 1997, 668 p. Il conviendra aussi de se pencher sur l'ouvrage de Julian H. Franklin, *Jean Bodin and the Sixteenth-century Revolution in the Methodology of Law and History*, New York/London, Columbia University Press, 1963, en particulier le chapitre V : « the emergence of an art of reading history », pp. 83-88.

²⁴ *Essais*, Paris Librairie Générale Française, 2001, p. 53.

²⁵ *Op.cit.*, p. 72.

religion » selon « Mademoiselle de Montigny ». A cette troupe de « grande[s] », une autre d'« humeur bouffonne » se jette (*sic*) « sur les portières du chariot²⁶ ». Ainsi, ce sont dix personnes qui l'accompagnent pour cette escapade citadine des plus étrange, car elle ne constitue pas en soi un élément fondamental dans l'histoire de Marguerite de Valois. Pourquoi alors tant de détails ? Pourquoi prend-elle ce soin à énumérer et les grandes de la cour et ses suivantes et tous les autres personnages dans cette situation précise ? Surtout si l'on se souvient que, dès l'*incipit*, la mémorialiste affirme que sa mémoire est parfois défaillante, voire sélective :

La liaison des choses précédentes avec celles des derniers temps me contraint de commencer du temps du roi Charles, et au premier point où je me puisse ressouvenir y avoir eu quelque chose remarquable à ma vie²⁷.

Ses *Mémoires* ne commencent donc pas *in medias res* mais bien au moment où elle se souvient de « chose remarquable », digne d'intérêt pour l'écrivain qu'elle est. Ce n'est plus le récit d'une vie, mais la narration de souvenirs plus ou moins clairs, agencés de manière paratactique. Et c'est ici que la fiction intervient, car elle lui permet de faire revivre des moments difficiles afin de tenir le premier rôle. En effet, cette aventure vers la ville lui donne la possibilité de dénoncer les agissements du favori du Guast en restant la plus naturelle possible dans son projet d'écrire sa vie. Et ces aventures essaimées au cœur des *Mémoires* seraient ce que nomme Jean-Yves Tadié, « l'essence même de la fiction²⁸ » : elles seraient même l'entorse majeure à la fidélité clamée au début du texte. C'est dans cet écart subtilement créé entre fidélité et infidélité d'un moi présent à un moi passé que réside le glissement entre le récit autobiographique et le récit fictionnel. L'on comprend ensuite le bien-fondé de cette digression axée sur l'action de du Guast : elle lui permet de se « garantir de la calomnie que l'on [lui] voulait imputer » en l'accusant ouvertement d'infidélité et de tromperie envers son mari. D'ailleurs, la description du chariot, qui semble être très visible – il est « reconnaissable pour être **doré** [et] de **velours jaune** [garni] **d'argent**²⁹ » –, participe de cette mise en valeur romanesque, comme si la mémorialiste souhaitait montrer à Brantôme que l'on ne pouvait se méprendre sur sa loyauté envers Henri IV, et que si on le faisait, il ne s'agissait que d'une erreur ou d'une attention déloyale de cet « instrument propre de telle malice », puisque tout concorde de façon ostentatoire à déculpabiliser la mémorialiste (le nombre impressionnant de personnes dans cette scène, les signes reconnaissables du

²⁶ *Mémoires*, p. 109.

²⁷ *Mémoires*, p. 72.

²⁸ *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses Universitaire de France, 1982, p. 5.

²⁹ *Mémoires*, p. 110.

« chariot »). Ainsi, cette scène décrite comme une scène d’aventure montre combien la reine Marguerite est fidèle à son mari et d’une manière plus générale fidèle en tout.

Et même si, par préterition, elle ne veut pas trop (d)écrire dans le détail, car ce n’est pas de sa volonté d’orner ses *Mémoires*, elle est prise par sa verve d’écrivain et développe davantage ce qu’elle ne désire pas développer.

J’y demeurai jusqu’au commencement du grand voyage [...] duquel toutesfois je ne parlerai point, étant lors si jeune que je n’en ai pu conserver la souvenance qu’en gros, les **particularités** s’étant évanouies de ma mémoire comme un songe³⁰.

Pourtant, ces « particularités » sont développées de manière saisissante, avec de nombreux détails, qui retracent en une page tout ce fameux voyage dans un style foisonnant à la limite de l’emphase narrative³¹. Enfin, certains moments de sa vie se sont effacés sans laisser de trace, hormis le témoignage écrit de cet effacement, car « l’écriture participe du *souci de soi* et permet le contrôle du discours intérieur³² » :

Si j’ai eu quelques parties de celles que m’attribuez [dans votre *Discours*], les ennuis, les effaçant de l’extérieur, en ont aussi effacé la souvenance de ma mémoire³³.

Contrairement aux historiens, qui sont, eux, témoins oculaires de l’Histoire, comme paraît l’être Brantôme, un rapport étroit et intime se crée donc entre le monde extérieur et celui plus personnel de l’écrivain face à sa page. Ainsi l’hésitation générique la fait-elle devenir critique littéraire de son propre texte par l’expression du doute, dès l’*incipit*. C’est alors que, par le biais de l’imagination et des sentiments, la mémorialiste entre dans le domaine de la fiction romanesque. Ses *Mémoires* sont une encyclopédie humaine avec toutes ses vérités et tous ses leurre : l’Homme est au centre de son texte, à côté de son moi, dans l’ombre de sa « vérité » et de sa subjectivité, pris dans un temps clairement défini, celui de l’écriture et celui du passé. La mémorialiste a alors cette possibilité de se regarder (re)naître sous sa propre plume, dans un temps qui n’est plus le sien. C’est ce décalage temporel et, *in fine*, humain que décrit Claude-Gilbert Dubois :

On constate une interférence souvent très riche entre le temps collectif et le temps individuel : repasser toute sa vie sous forme de leçon d’histoire n’est pas sans réveiller des passions ou des nostalgies, des sursauts de tendresse, éclats de rire ou de colère [...] ; c’est ce qui donne si souvent à ces œuvres cet aspect de ‘recherche du temps perdu’, dans lequel la

³⁰ *Ibid.*, pp. 76-77. Nous soulignons.

³¹ *Ibid.*, p. 77-78.

³² Carole Dornier, *Écriture et exercice de la pensée*, Paris, Presses Universitaires de Caen, 2001, p. 8.

³³ *Mémoires*, p. 70.

proximité de Montaigne est plus sensible que celle de l'historiographie officielle. Mais ce temps intime reste malgré tout ponctué par les faits de la vie collective³⁴.

Et c'est bien dans cette interférence qu'intervient le romanesque, « le temps de l'invention³⁵ », de « la fantaisie³⁶ » ou bien encore des « sujet[s] imaginaire [s]³⁷ », car non seulement la princesse Marguerite pratique la digression, mais, de façon plus symbolique, elle rompt subrepticement le fil narratif et temporel de son récit pour adopter la posture de la moraliste, qui juge, quelque vingt-cinq années plus tard, les agissements et autres comportements de sa propre mère, mais aussi la jeune Marguerite prise dans les affres des guerres de religion. Elle pointe alors du doigt l'ésotérisme et les croyances superstitieuses de Catherine de Médicis. En évoquant cet épisode à la manière de Plutarque, qu'elle cite d'ailleurs à plusieurs reprises, la mémorialiste fait émerger sa capacité à devenir « scrutateur de consciences ». Modifiant la perspective autobiographique au moyen d'une prétérition, elle orne son récit-cadre d'un récit enchâssé, *exercusus* critique dirigé contre sa mère. Ce « développement de type ornemental, écrit Éliane Viennot, [est] typique du genre de l'Histoire³⁸ », et pourtant ce sont bien des Mémoires. Ainsi, par une écriture plurielle et virtuose, la mémorialiste récrit-elle « l'histoire » et décrit-elle « les protagonistes en esquissant leur portrait, quitte à le retoucher par la mise en évidence de certains événements (ici le pouvoir oraculaire de la florentine) ou la mise en sourdine, voire leur occultation pure et simple³⁹. » L'écriture mémorialiste de la princesse Marguerite s'inscrit dans une liberté quasi totale : ses proches, en 1594, sont pour la plupart décédés, ceux qui l'ont intimement connue le sont aussi ou trop âgés pour parler, il ne reste alors que « des personnes mal informées ou mal affectées, qui peuvent ne [pas] représenter le vrai, ou par ignorance ou par malice⁴⁰ ». Dans de telles conditions, l'imagination de la mémorialiste se libère des contraintes les plus embarrassantes.

A cette première analyse sur les digressions fictionnelles de Marguerite de Valois qui mettent en tension récit de soi et fictionnalisation de soi, une seconde vient s'ajouter : celle de la théâtralisation de soi. En effet, un autre genre se développe en filigrane au cœur des

³⁴ Claude-Gilbert Dubois, *op.cit.*, pp. 162-163.

³⁵ *Mémoires*, p. 85, p. 88.

³⁶ *Ibid.*, p. 86.

³⁷ *Ibid.*, p. 86.

³⁸ *Mémoires*, p. 107, note 157.

³⁹ Jeanne Demers, « A l'origine d'une forme : les *Mémoires* de Commynes », in *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 15,

⁴⁰ *Mémoires*, p. 71.

Mémoires, celui du théâtre qu'elle aime en tant que texte, mais aussi dans ses diverses représentations.

C'est avec un grand intérêt que les lettrés humanistes de la Renaissance ont redécouvert les œuvres des auteurs gréco-latins. Dans le domaine du théâtre, l'on pense immédiatement à Sénèque qui inaugure un nouvel élan et imprime aux règles du genre une direction originale, tant dans la pratique que dans la théorie. Parmi ces humanistes, la mémorialiste ne fait pas exception. En effet, on trouve dans les rayonnages de sa bibliothèque les textes de ce même Sénèque.

Dans son écriture, Sénèque se caractérise par un certain éclectisme dans ses choix littéraires, construisant une sorte de mosaïque de « littératures ». Il insère dans ses œuvres théâtrales des éléments génériques disparates : il y verse des vérités morales, des maximes politiques et des apophtegmes et autres observations. Ainsi fait-il de ses pièces un tout complexe, dans lequel cependant l'élément *drama*-tique – au sens le plus étymologique – reste prépondérant. Trouvant dans cet élément une résonance à sa vie, la princesse Marguerite se souvient probablement des ressorts mis en jeu par le tragique grec, et les introduit pour retranscrire aux yeux de Brantôme toutes les tensions qu'elle a pu subir avant son exil et son enfermement dans la forteresse d'Usson (1586-1605). A ce moment précis de sa vie usonienne, elle redécouvre le théâtre, qu'elle connaissait déjà grâce à « Catherine [de Médicis qui] encouragea, écrit Madeleine Lazard, les représentations dramatiques qu'elle aimait beaucoup, surtout les pièces inspirées par l'Antiquité, dont l'Italie était friande⁴¹. » Cette redécouverte se traduit aussi par ses nombreuses lectures dont elle sert pour mettre en scène son moi et les autres personnages de la cour de France. Ses *Mémoires* sont alors une marqueterie de saynètes et de genres dans lesquels elle joue un rôle de premier ordre. Ainsi la princesse Marguerite était-elle convaincue de l'effet puissant que le théâtre produit sur les foules, car elle fut baignée dans cet engouement maternel dès son enfance. D'ailleurs, le fait qu'elle mette en scène de façon si personnelle le choix que son père lui propose de faire entre les deux jeunes prétendants est significatif. Elle se souvient alors de l'époque de sa jeunesse quand sa mère lui demande de devenir actrice des pièces commandées pour le théâtre de Catherine de Médicis. Brantôme témoigne en ce sens, car les pièces étaient « très bien

⁴¹ *Les Avenues de Fémynie, Les femmes et la Renaissance*, Paris, Fayard, 2001, p. 258. Brantôme décrit fidèlement ce goût pour le théâtre : « [Elle] aymoît fort à voir jouer des comedies et tragedies [...] et des tragi-comedies, et mesmes celles des *Zani* et *Panthalon*, y prenant grand plaisir, et en ryoit son saoul comme ung autre ; car elle rioit volontiers », in *Recueil des Dames, poésies et tombeaux*, éd. Etienne Vaucheret, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1991, p. 36.

représentées[s] par Mesdames ses filles et autres Dames et Damoiselles et Gentilshommes de sa Court.⁴²» Elle écrit :

N'ayant lors qu'environ quatre ou cinq ans, et me tenant sur ses genoux pour me faire causer, il [Henri II] que je choisisse celui que je voulais pour mon serviteur, de Monsieur le prince de Joinville, [...] ou du marquis de Beaupréau, fils du prince de la Roche-sur-Yon [...] tous deux âgés de six ou sept ans, se jouant auprès de mon père, **moi les regardant**⁴³.

Que dire de ce destin mis en scène de façon allusive ! Elle les regarde « jouer » et doit choisir un de ces jeunes princes, dont la destinée est symboliquement mise entre parenthèse dans ce souvenir. Toute la thématique du jeu théâtral est inscrite dans cette scène qui est aussi une façon de marquer fermement, puisque l'épisode se situe au tout début des *Mémoires*, ce qui l'attend par la suite : une destinée malheureuse et une vie marquée par une Fortune cruelle à son égard. Mais il ne faudrait pas s'arrêter à cette citation tronquée : les commentaires qui l'accompagnent, sorte de métatexte à cette mise en scène, sont tout aussi significatifs d'un des thèmes principaux du théâtre antique si apprécié au Louvre. En effet, dans cette saynète, les deux jeunes hommes sont décrits plus précisément. Le prince de Joinville...

(qui a depuis été ce grand infortuné duc de Guise)

et le marquis de Beaupréau, fils du prince de La Roche-sur-Yon...

(en l'esprit duquel la Nature, pour avoir fait trop d'effort de son excellence, excita l'envie de la Fortune jusques à lui être mortelle ennemie, le privant par la mort, en son an quatorzième, des honneurs et couronnes qui étaient justement promises à la vertu et magnanimité qui reluisaient à son aspect.)

La mémorialiste met ainsi en scène deux destins qu'elle installe d'emblée sous le signe de la didascalie, comme pour expliquer à Brantôme, destinataire privilégié des *Mémoires*, la posture qu'elle adopte dans la suite de son récit autobiographique. La brièveté de la première parenthèse doit s'expliquer par une autre scène dans laquelle le duc de Guise est confronté à l'hypocrisie de Henri III qui « feignait d[e l'] aimer fort⁴⁴. » En effet, son frère « savait que Monsieur de Guise [la] voulait rechercher, et que ses oncles aspiraient à le [lui] faire épouser », car, écrit-elle, elle « devenai[t] belle⁴⁵ ».

Comme le fait Sénèque par son utilisation morale du théâtre, s'en servant pour lancer, en tant que moraliste, des idées fécondes sur les mœurs et les règles de conduite à adopter dans la cité, Marguerite de Valois utilise les ressorts du théâtre, de la théâtralisation, pour

⁴² Brantôme, *op.cit.*, p. 36.

⁴³ *Mémoires*, *op.cit.*, p. 74. Nous soulignons.

⁴⁴ *Mémoires*, *op.cit.*, p. 87.

⁴⁵ *Mémoires*, *op.cit.*, p. 85.

pointer du doigt les us et coutumes de cette « Cour [qui] est un Protée qui change de forme à toute heure », qui déguise et qui se travestit infiniment⁴⁶. De là les deux auteurs veulent montrer le jeu des passions qu'ils combattent par ailleurs à leur façon, en donnant ainsi des « leçons » sur l'inconstance de la Fortune⁴⁷, en exhortant les spectateurs, chez Sénèque, le lecteur, chez la mémorialiste, au mépris de la mort et de ceux qui l'infligent, en faisant un plaidoyer en faveur des valeurs simples, en mettant en scène les effets de l'ambition, de la haine, de l'amour poussés au paroxysme. Ailleurs, nous avons montré combien la mort de la reine de Navarre, mère de Henri III, participait de cette théâtralisation des Mémoires de Marguerite de Valois⁴⁸.

Sénèque reste fidèle aux cinq épisodes tout en manifestant une grande liberté dans la disposition de sa dramaturgie : il édifie ses tragédies selon ses besoins argumentatifs et dispose à sa guise les éléments lyriques et dramatiques, sans pour autant en faire prévaloir un sur l'autre. Malgré cette liberté, il obéit à la règle technique élémentaire qui exige une exposition, un nœud, un dénouement, sans quoi aucune tragédie n'est possible. Dans la forme de ses pièces, il use du prologue pour ménager l'intérêt en jouant sur la curiosité du lecteur, en n'exposant qu'avec une certaine obscurité les événements du drame : ébauche de l'action, du lieu et du temps, présentation des protagonistes et de leurs sentiments dominants. La mémorialiste parvient, à partir de ces règles théâtrales, à pondérer ses effets afin de provoquer, chez son ami Brantôme, un effet de suspens et de surprise qui est nourri par l'intervention d'actions dramatiques dans des scènes comportant des péripéties inattendues et surprenantes. C'est d'ailleurs dans l'*incipit* même que la princesse Marguerite joue avec ce registre théâtral : elle se met en scène dans un constant va-et-vient entre le passé et le présent, mais aussi dans une comparaison avec Madame de Randan qui, depuis la mort de son mari « sans voir [un] miroir, rencontrant par fortune son visage dans le miroir d'une autre, demanda qui était celle-là. » Le thème du double, de l'autre sous un masque, de l'*hypocritès*, est d'emblée la marque de ces *Mémoires* renaissants. A travers les métaphores théâtrales essaimées au cœur du texte, la mémorialiste fait « surgir [...] un feu d'artifice de possibles identités entre lesquelles la reine dut finalement choisir⁴⁹. » On se souviendra avec profit de ce

⁴⁶ Rappelons-nous ici l'épisode de la fuite du Louvre de d'Alençon et de Navarre travestis en femmes, avec la complicité de Marguerite de Valois. *Mémoires*, *op.cit.*, p.

⁴⁷ « La Fortune, écrit la mémorialiste, qui ne laisse jamais une félicité entière aux humains », *Mémoires*, *op.cit.* p. 92.

⁴⁸ Laurent Angard, « Les *Mémoires* de Marguerite de Valois: une autobiographie au XVI^e siècle? Entre (pré)-texte et (pré)-histoire d'un genre », in *TEXTE* (Univ. de Toronto), 41/42, 2007, p. 81-102.

⁴⁹ Eliane Viennot, « Les métamorphoses de Marguerite de Valois ou les cadeaux de Brantôme », in *Dans les miroirs de l'écriture: La Réflexivité chez les femmes écrivains d'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 84.

que dit Sainte-Beuve à propos d'un mémorialiste du XVII^e siècle, le cardinal de Retz, qui aurait pu s'appliquer parfaitement aux *Mémoires* de la reine Marguerite⁵⁰ :

Il emploie perpétuellement ces expressions et ces images de *théâtre*, de *comédie* ; il considère le tout comme un jeu, et il y a des moments où parlant des principaux personnages avec qui il a affaire, il s'en rend compte et en dispose absolument comme un chef de troupe ferait pour ses principaux sujets...Retz se montre ouvertement dans ses récits comme un auteur ou un *impresario* habile, qui monte sa pièce⁵¹.

Et en effet, ses contemporain(e)s, qu'elle met en scène, sont « une troupe », terme qu'elle emploie elle-même quand elle veut dénoncer les agissements hypocrites des dames de la cour. Bien plus, la théâtralité inscrite au cœur des *Mémoires* établit un rapport étroit entre la subjectivité de la princesse de France et sa vision de l'écrivain qui émerge tout au long du XVI^e siècle. La mémorialiste joue avec ses souvenirs, et ce jeu prend la forme d'un comique dissimulé par lequel se fait entendre un concert d'éloges et de blâmes. Marguerite de Valois devient alors l'*impresario habile* de sa vie, sans pour autant oublier que son texte est engagé, sérieux et considérablement politique :

Madame de Nevers [donc], qu'en son vivant elle [la reine de Navarre] avait haïe plus que toutes les personnes du monde, [...] part de la troupe [...] lui prenant la main la lui baise⁵².

La mémorialiste annonce donc ce « carrefour des genres » qu'aperçoit Marc Fumaroli⁵³ avant les grands Mémoires du siècle classique. Ses *Mémoires* sont tantôt une momerie comique, tantôt une scène tragique. Elle annonce alors ces tragi-comédies tant aimées au XVII^e siècle par un Alexandre Hardy, un Rotrou ou un Corneille. Le rire est dès lors présent dans les moments les plus noirs de sa vie, car « le théâtre, écrit Bergson, [est] un grossissement et une simplification de la vie » et « la comédie pourra nous fournir [...] plus d'instruction que la vie réelle⁵⁴ ». L'écrivain naît à ce moment précis, puisque d'un souvenir terrible la mémorialiste fait un essai esthétique. En 1572, quand la mémorialiste se souvient de cette nuit de massacres, elle la retranscrit dans un style alerte et plein de dynamisme. Les actions s'enchaînent à un rythme soutenu :

[Un homme ensanglanté, Monsieur de Lérans] « qui avait un coup d'épée dans le coude et un coup d'hallebarde dans le bras, et était encore poursuivi de quatre archers » entre « en ma

⁵⁰ La comparaison entre Marguerite de Valois et le Cardinal de Retz n'est pas inopportune. En effet, Jean Garapon, dans un article récent et intéressant pour notre sujet, se proposait de confronter les deux auteurs : « Amateurisme littéraire et vérité de soi, de Marguerite de Valois au cardinal de Retz », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, P.U.F., 2003, p. 275-286.

⁵¹ *Causeries du lundi*, 3^e éd., Paris 1857-1872, t. V, p. 44-45.

⁵² *Mémoires*, op. cit., p. 91.

⁵³ « Les Mémoires au XVII^e siècle au carrefour des genres », in *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Hermann, 1998, p. 214.

⁵⁴ *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, 1900, Paris, PUF, 1940, p. 51.

chambre. Lui, se voulant garantir, se jeta sur mon lit. Moi, sentant cet homme qui me tenait, je me jette à la ruelle, et lui après moi, me tenant toujours au travers du corps⁵⁵.

La scène n'est pas des plus comique, *a priori*. La construction syntaxique permet cependant d'apporter quelques nuances. En effet, le parallélisme parfait dans la présentation du couple détonant (Lui/Moi), la reprise du verbe *se jeter*, l'un au passé simple, l'autre au présent de narration, le lieu insolite pour cette scène (il se jette sur le lit, elle « à la ruelle »), l'association des deux corps après la « bataille » (« et lui après moi ») et enfin l'hystérie qui gagne les deux personnages, réunis dans un seul corps, par le pronom personnel *nous* (« nous criions tous et étions aussi effrayés l'un que l'autre ») donnent à cette scène « l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique », et c'est ainsi que Bergson définit le comique :

Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique⁵⁶.

La suite du texte est éloquente, puisque :

Dieu voulut que Monsieur de Nançay [...] y vint, qui me trouvant en cet état-là, encore qu'il y eût de la compassion, il ne se put tenir de rire⁵⁷.

Ainsi la tragédie sénèqueenne et les instants de vie théâtralisés dans les *Mémoires* procèdent-ils essentiellement de la description d'une crise, dont le lecteur remarque souvent la rapidité, ce qui laisse d'ailleurs davantage la place aux analyses psychologiques qui sacrifient l'intrigue au profit des monologues et des confidences. Comme l'écrit Pierre Wuilleumier à propos du théâtre de Sénèque⁵⁸ :

Expert en psychologie autant qu'en politique, [Sénèque] préfère à la marche de l'intrigue l'analyse des cœurs ; il peint surtout les passions et les vices, l'ambition et la haine, [...] la colère et la dissimulation avec la même pénétration que dans le *De Ira*⁵⁹.

⁵⁵ *Mémoires, op.cit.*, p. 99.

⁵⁶ *Le Rire, op.cit.*, p. 53.

⁵⁷ *Mémoires, ibid.*

⁵⁸ Voir H.B Charlton, *Senecan tradition in Renaissance tragedy*, Manchester, Manchester University Press, 1946 ; Florence Dupont, *Le Théâtre latin*, Paris, A. Colin, 1988 et *Les Monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1997. A consulter aussi l'importante synthèse de Léon Herrmann, *Le Théâtre de Sénèque*, Paris, Les Belles Lettres, 1924 et Jean Jacquot, *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, C.N.R.S., 1964, rééd. 1973. Enfin, on consultera avec intérêt la Bibliographie que propose Marc Escola sur le site de Fabula: www.fabula.org/atelier.php?Bibliographie_la_notion_de_tragique

« Quelquefois même le chant et de rapides modulations nous animent; nos âmes sont émues au son martial des trompettes, à une tragique peinture, au triste appareil des supplices les plus mérités. C'est ainsi que l'on rit en voyant rire les autres; que l'on s'attriste avec ceux qui pleurent; que l'on s'échauffe à la vue de combats où l'on n'a point part. Mais ceci n'est pas de la colère, comme ce n'est point la tristesse qui fronce nos sourcils à la représentation d'un naufrage; comme ce n'est point l'effroi qui glace le lecteur, quand il suit Annibal depuis Cannes jusque sous nos murs. Toutes ces sensations remuent l'âme malgré elle, préludes de passions, et non passions réelles. », *De ira*, 2, 2, 5.

⁵⁹ Voir Janine Fillion-Lahille, *Le De Ira de Sénèque et la philosophie stoïcienne des passions*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1984, 359 p. « Quelquefois même le chant et de rapides modulations nous animent ; nos âmes sont

L'effet de rapidité donne alors à la tragédie de l'auteur antique et à la théâtralisation valoisienne un caractère d'esquisse qui est doublé par un sentiment pathétique provoqué par la fusion des éléments lyriques, épiques et dramatiques au cœur même de certains épisodes. Cette communion des registres marque alors des événements primordiaux pour le déroulement de l'action, du *drama* : ils sont le récit d'une mort (la mort de Jeanne d'Albret), des souffrances d'un personnage (la trahison de Henri III). C'est en définitive par ces divers moyens que Marguerite de Valois, à la suite de Sénèque, innove dans le genre des Mémoires renaissants et que les auteurs des siècles suivants trouveront ici l'expression de leur propre engouement pour le récit de vie théâtralisé.

Cependant, la composition et la structure des pièces de Sénèque ne sont pas reprises telles quelles dans l'œuvre de Marguerite de Valois. En effet, alors que les tragédies du dramaturge sont mises en scène, jouées avec toutes les contraintes attendues (dialogues, jeux de scène...), les *Mémoires* sont définitivement une pièce narrative, un récit, et en aucun cas une pièce de théâtre, au sens le plus communément admis. La mémorialiste se laisse porter par sa propre découverte et par ses réflexions personnelles, elle est ici d'une part metteur en scène, nous venons de le voir, et, d'autre part elle est aussi critique littéraire de son œuvre : les sujets, les compositions formelles, certaines actions et certains ressorts l'inspirent profondément quand, en 1594, recluse dans la forteresse d'Usson, elle entreprend la rédaction de son grand Œuvre. Elle adaptera à son gré et au fil de sa mémoire non seulement son style, mais aussi la manière dont elle veut capter l'intérêt de son lecteur. N'oublions pas que le rapport entre la lecture et l'écriture est primordial entre les deux interlocuteurs, car le but *princeps* de la mémorialiste est avant tout de corriger « simplement », en toute « vérité », « cinq ou six erreurs » qui se sont glissées dans le dithyrambe brantômien. Ainsi, « le tragique, écrit Jean Rohou, ne se limite pas à la tragédie⁶⁰ ».

Qu'appelle-t-on alors une scène tragique ? Si l'on s'en tient à la définition *stricto sensu*, une scène tragique se caractérise par la présentation d'« événements saisissants autour d'un conflit psychologique, moral ou encore social et qui vise à susciter chez le spectateur une interrogation morale et mentale ». Ainsi, dans les *Mémoires*, tous les personnages évoqués

émues au son martial des trompettes, à une tragique peinture, au triste appareil des supplices les plus mérités. C'est ainsi que l'on rit en voyant rire les autres; que l'on s'attriste avec ceux qui pleurent; que l'on s'échauffe à la vue de combats où l'on n'a point part. Mais ceci n'est pas de la colère, comme ce n'est point la tristesse qui fronce nos sourcils à la représentation d'un naufrage; comme ce n'est point l'effroi qui glace le lecteur, quand il suit Annibal depuis Cannes jusque sous nos murs. Toutes ces sensations remuent l'âme malgré elle, préludes de passions, et non passions réelles. », *De ira*, 2, 2, 5.

⁶⁰ *La Tragédie classique*, Paris, SEDES, 1996, p. 10.

sont victimes des passions, à commencer bien sûr par la mémorialiste. La princesse Marguerite les met souvent en scène et ce, par l'utilisation fréquente du style direct, qui actualise l'effet désiré : « un tel discours, écrit Aron Kibédi Varga, n'est jamais le fait de l'invention autonome de l'orateur-écrivain qui pourrait se désintéresser du destinataire ; il est, au contraire, conçu en rapport avec sa fin, et valorisé par elle⁶¹. » S'imprégnant entre autres des textes du dramaturge, la mémorialiste montre ainsi à quel point ces passions naissent à la suite d'informations données par les sens, mais aussi par leur force destructrice et/ou transformationnelle chez ceux qui en sont l'objet. Quand son frère, Henri III, éloigné du monde de la cour, lui demande son aide pour la première fois, elle analyse, avec lucidité, le cheminement qu'elle parcourt. On assiste alors à une introspection explicite qu'elle parvient à mener avec beaucoup de clairvoyance, de justesse et d'efficacité rhétorique (ici, remarquons d'une part la longueur de la phrase et d'autre part les nombreux enchâssements qui miment cette transformation). Elle écrit :

Trouvant en moi ce que je pensais qui y fût (des puissances excitées par l'objet de ses paroles, qui auparavant m'étaient inconnues, bien que [je fusse] née avec assez de courage en moi), revenue de ce premier étonnement, ces paroles me plurent ; et me semblait à l'instant que j'étais transformée, et que j'étais devenue quelque chose de plus que je n'avais été jusques alors. Je commençai à prendre confiance en moi⁶².

La mémorialiste montre donc au destinataire privilégié de ses Mémoires les effets des passions, les causes mais aussi les conséquences, car elle « profér[a] ces paroles trop mieux du cœur que de la bouche, ainsi que les effets le témoignèrent ». En définitive, elles prennent racine dans le cœur et réduisent la bouche (entendons la raison) à la servitude dans l'action qui est déclenchée par le texte même. Le résultat est probant puisqu'elle écrit sa soumission – complice – aux injonctions de son parent :

Vous avez raison de vous assurer de moi, car rien au monde ne vous honore et aime tant que moi. Faites-en état, et qu'étant auprès de la reine ma mère vous y serez vous-même, et que je n'y serai que pour vous⁶³.

Mais si la princesse Marguerite a su analyser ses propres changements intérieurs, elle sait aussi les observer chez son frère qui, « possédé », nous dit-elle, par Le Guast, son ennemi, « ce pernicieux esprit⁶⁴ » a changé d'avis sur elle.

Il avait proche de lui Le Guast duquel il était tellement possédé qu'il ne voyait que par ses yeux et ne parlait que par sa **bouche**⁶⁵. Ce mauvais homme, né pour mal faire, soudain fascina

⁶¹ In « La perspective tragique. Éléments pour une analyse formelle de la tragédie classique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, Paris, PUF, 1970, p. 919.

⁶² *Mémoires*, p. 82-83.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 106.

son esprit, le remplit de mille tyranniques maximes [...] et autres tels préceptes machiavélistes... Lesquels imprimant en son esprit, et résolvant de les pratiquer⁶⁶

Le cheminement est alors identique : un élément perturbateur vient rompre l'esprit par une des passions⁶⁷ et engendre alors l'action en précipitant l'« héroïne de papier » vers son destin déjà tracé :

Mais la prudence ne permettait pas que l'on se pût servir de mêmes expédients en tout temps, que qui était nécessaire à une certaine heure pourrait être nuisible à une autre. [...] Dès le soir même, je reconnus le changement que ce pernicieux conseil avait fait⁶⁸.

C'est en cela que Marguerite de Valois devient l'héroïne d'une scène tragique, car la mémorialiste, non sans « une satisfaction esthétique et morale », s'écrit face à son destin, dans une sorte de dédoublement : ainsi la Reine regarde-t-elle la Princesse, et « la tragédie [de sa vie] résout en plaisir esthétique [sa] misère constitutive ». Cette mise en scène de ses malheurs est significative du principe tragique : c'est bien sa condition de femme, mais aussi de reine et de descendante d'une lignée royale qu'elle voit, depuis sa prison dorée, être vouée au Malheur et à la Fortune qui, « envieuse [...] ne put supporter la durée d'une si heureuse condition⁶⁹ » et « envieuse ne pouvant supporter la gloire⁷⁰. » Et c'est davantage chez les tragiques grecs que cette idée du *Fatum*, de la *Moïra*⁷¹ est mise en œuvre. La mémorialiste trouve dans cette évocation obsessionnelle de la Fortune un expédient radical pour exprimer sans ambages son moi martyr et souffrant. Ainsi a-t-elle cette conscience, cette force, qui exige d'insupportables sacrifices : son mariage avec le Béarnais en est le plus éclairant exemple. En effet, quand Catherine de Médicis sonde sa fille à propos de ce mariage, dans un cri d'impuissance, la mémorialiste fait dire à son héroïne : « je la suppliais d'avoir égard combien j'étais catholique, et qu'il me fâcherait fort d'épouser personne qui ne fût de ma

⁶⁵ Nous soulignons. Se met en place dans l'esthétique valoisienne tout un réseau sémantique qui oppose la raison (la bouche) au cœur (cœur, yeux). Nous avons ici l'expression la plus flagrante du néoplatonisme de la princesse qui se retrouvera à plusieurs reprises dans sa correspondance.

⁶⁶ *Mémoires, op.cit.*, p. 84.

⁶⁷ Ces passions sont au nombre de onze, dont cinq sont en couple et une est isolée. Ainsi trouve-t-on l'Amour et la Haine, le Désir et la Fuite, la Volupté et la Douleur, la Peur et la Hardiesse, l'Espérance et le Désespoir et enfin la Colère qui semble est la spécificité de Catherine de Médicis.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 70-71.

⁷¹ Jacqueline de Romilly écrit que « la tragédie grecque ne cesse de désigner, par delà l'homme, des forces divines ou abstraites qui décident de son sort et décident sans appel. Ce peut être Zeus souverain ou bien les dieux, ou [...] le destin, la *Moïra* ou bien la nécessité », dans *La Tragédie grecque*, Paris, PUF, 1973, p. 169, cité par Jean Rohou.

religion⁷². » Ces sacrifices réduisent alors à l'impuissance morale et à l'affaiblissement physique du corps, engendrant les maux de la chair et son dépérissement dû à la maladie :

Cet ennui me pressant le cœur et possédant toutes les facultés de mon âme, rendant mon corps plus propre à recevoir la contagion du mauvais air, [...] je tombai [...] extrêmement malade d'une grande fièvre continue et du pourpre [...] comme se voulant prendre aux bergers pour avoir meilleur marché du troupeau⁷³.

Plus loin, elle écrit :

Moi, qui avais par commandement la **bouche**⁷⁴ fermée, ne répondais que par soupirs [...] lui (à Henri III) témoignant assez la principale cause de mon mal n'est que la contagion des mauvais offices, et non celle de l'air infecté⁷⁵.

Enfin, elle déplore une dernière fois sa douleur quand elle arrive à Angers :

En cet état, je vins de Saint-Jean-d'Angely à Angers, malade du corps, mais beaucoup plus malade de l'âme⁷⁶.

C'est à partir de ces influences théâtrales gréco-latines que la mémorialiste met en scène les divers moments de sa vie. Au rythme des effets qu'elle veut susciter chez Brantôme – le premier étant de vouloir rectifier la représentation qu'il a d'elle –, elle adapte et modifie alors son style et son écriture. C'est aussi un moyen pour elle de se purger, dans cette tension entre le présent et le passé, des passions qui l'assaillent au moment même de l'acte de ressouvenance et qui résultent finalement d'un passé encore très vif. L'écriture de ses *Mémoires* est dès lors à comprendre comme la rectification de sa vie, mais aussi comme le moyen de lutter contre certaines passions – dans une acception plus moderne, nous pourrions parler de ressentiments – qu'elle a encore en elle en 1594. Ici, ce n'est plus une œuvre « d'après-dînée⁷⁷ », comme elle tente de nous le faire croire par une posture toute rhétorique⁷⁸, mais une œuvre réfléchie, une « œuvre-miroir », une œuvre spéculaire, qui reflète alors tous ses talents d'écrivain.

⁷² *Ibid.*, p. 90 *sqq.*

⁷³ *Ibid.*, p. 86-87.

⁷⁴ Voir note 61.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Mémoires, op.cit.*, p. 87.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 72. Nous pensons ici à l'ouverture de Phèdre de Racine quand l'héroïne s'écrit :

« N'allons point plus avant, demeurons, chère Cénone.

Je ne me soutiens plus ; ma force m'abandonne :

Mes yeux sont éblouis du jour que je revoi ;

Et mes genoux tremblants se déroberont sous moi.

Hélas. [...] Tout m'afflige, et me nuit, et conspire à me nuire. », in *Théâtre complet de Racine*, Paris, Garnier, 1960, p. 547.

⁷⁸ Paraphrasant la *Rhétorique* d'Aristote (livre I,3 et 4), Aron Kibédi Varga écrit très justement que « dans les discours appartenant au genre délibératif, un orateur essaie de persuader son auditoire de quelque chose : [...] nous avons affaire à un discours qui veut déclencher une action du destinataire », in « La perspective tragique », *op. cit.*, p. 920.

« Purger les passions » ou se purifier d'elles est ce qu'Aristote appelle la *catharsis* et que l'on trouve dans la tragédie :

La tragédie est donc l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à la fin et ayant une certaine étendue, en un langage relevé d'assaisonnements dont chaque espèce est utilisée séparément selon les parties de l'œuvre ; c'est une imitation faite par des personnages en action et non par le moyen d'une narration, et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation (ou purification) des émotions de ce genre⁷⁹.

Le terme grec *catharsis* est polysémique : en médecine, c'est une purge d'un mauvais élément ; dans le domaine moral, c'est l'apaisement de l'âme par la purification ; enfin, en religion, c'est l'action obtenue lors des cérémonies de purification et d'initiation. Ces remarques d'ordre sémantique prennent une importance capitale à la lumière des écrits de Marguerite de Valois.

⁷⁹ *La Poétique*, Paris, éd. Le livre de poche, 1994, p. 92-93, v. 1449b 23-27.