

“ Quel piteux accident se presente à mes yeux ! ” : mourir sur la scène tragique au XVIe siècle

Nina Hugot

▶ **To cite this version:**

Nina Hugot. “ Quel piteux accident se presente à mes yeux ! ” : mourir sur la scène tragique au XVIe siècle. L'Universo Mondo, 2019, 46. halshs-02922508

HAL Id: halshs-02922508
https://shs.hal.science/halshs-02922508

Submitted on 28 Aug 2020

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

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

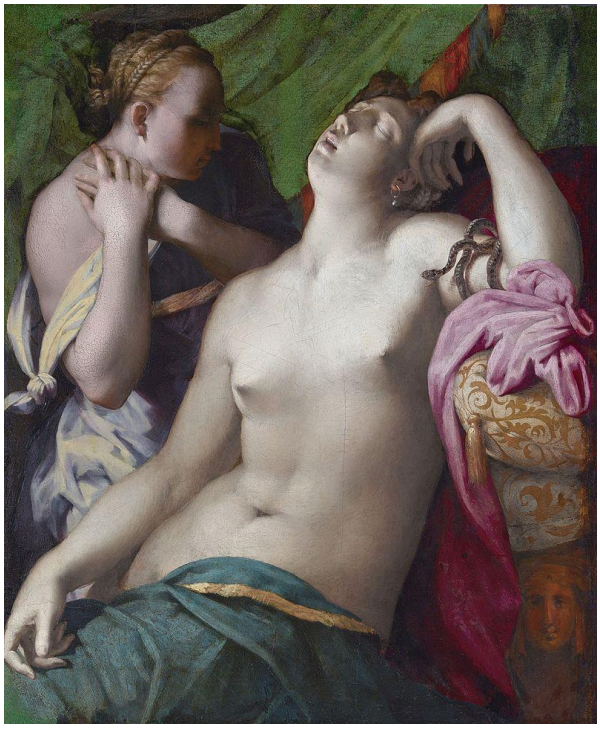
Gruppo di studio sul Cinquecento Francese
RIVISTA
L'Universo Mondo
Dipartimento di
Lingue e Letterature Straniere
Università degli Studi di Verona

« QUEL PITEUX ACCIDENT SE PRESENTE A MES YEUX ! » MOURIR SUR LA SCENE TRAGIQUE AU XVI^{E} SIECLE

NINA HUGOT

Résumé. Peut-on ensanglanter la scène au XVI^{e} siècle? La théorie reste relativement évasive, du moins assez peu tranchée, mais en pratique, le récit est largement majoritaire. Puisque le concept postérieur de «bienséance» ne peut suffire à l'expliquer, comment comprendre cette préférence pour le récit? Peut-on bien parler d'un interdit au XVI^{e} siècle alors que plusieurs dramaturges placent la mort sur scène sans se justifier? Il semble bien y avoir une réticence technique, et secondairement morale voire anthropologique à mettre la mort sous les yeux du spectateur. Néanmoins, celle-ci ne peut suffire à expliquer l'ensemble des dispositifs dramatiques de mise en scène directe et indirecte de la mort dans la tragédie du XVI^{e} siècle. Ces dispositifs doivent en effet être analysés comme des propositions dramaturgiques plutôt que comme le résultat de l'application d'une règle: dès lors qu'on l'étudie au prisme de la conception tragique du XVI^{e} siècle, le récit révèle son importance dramatique.

Mots-clés. Tragédie; renaissance; mort; scénographie; bienséance



Introduction

Au XVI^e^ siècle, les théoriciens de la tragédie s'intéressent peu à la question scénique[1] – ce qui ne prouve pas que les pièces n'avaient pas vocation à être mises en scène, comme de nombreuses études l'ont démontré depuis plus d'un siècle.[2] La représentation n'est d'ailleurs pas parfaitement absente des textes théoriques, et se voit convoquée notamment autour de cette interrogation: peut-on tout montrer au spectateur? La question de savoir s'il est possible d' «ensanglanter le théâtre» deviendra au XVII^e^ siècle un objet de débat, que la critique a longtemps analysé au prisme du concept de bienséance.[3] De récentes études se sont pourtant attachées à démontrer que l'exclusion de la mort devait plutôt être comprise comme un effet de la vraisemblance: mourir sur la scène n'aurait pas été crédible.[4] De même, au XVI^e^ siècle, les commentateurs italiens de l'*Art Poétique* d'Horace évoquent essentiellement une réticence d'ordre technique.[5] Invraisemblable plutôt que malséante, la mort est en pratique majoritairement exclue de la scène tragique française de la Renaissance; pourtant, plusieurs exceptions existent, et, contrairement à ce qui se passera au siècle suivant, les dramaturges ne justifient jamais ce choix dans les paratextes. Dès lors, si d'un côté le récit est en pratique prééminent mais que, de l'autre, la mort sur scène n'appelle aucune justification théorique, comment comprendre et délimiter la réticence? De quelle façon est-elle décrite théoriquement au XVI^e^ siècle? S'applique-t-elle à l'ensemble des morts ou seulement à certains types? Faut-il toujours la convoquer pour expliquer les choix dramaturgiques, ou considérer qu'elle n'a qu'un poids restreint sur la représentation? Ces questions

[1] Voir par exemple Olivier MILLET, *Les* premiers traicts *de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique *d'Horace (1550-1554)*, «Études françaises», vol. 44, n^o^ 2, 2008, pp. 11-31.

[2] Voir notamment Gustave LANSON, *Études sur les origines de la tragédie classique en France*, «RHLF», 1903, t. 10, n^o^ 3, pp. 177-231 et 413-436, ou encore Raymond LEBÈGUE, *Théâtre et politique religieuse*, dans *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, t. I, p. 195. On pourra se reporter à l'article de Jules HARASZTI, *La littérature dramatique au temps de la Renaissance considérée dans ses rapports avec la scène contemporaine*, «RHLF», t. 11, n^o^ 4, 1904, pp. 680-686, à Gustave LANSON, *L'idée de la tragédie en France avant Jodelle*, *ivi*, pp. 541-584, ou, du même auteur, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954.

[3] Voir Jacques SCHERER, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet, 1959, pp. 415-421 notamment. Scherer considère que la mort fait partie des éléments à exclure de la scène classique au nom de la bienséance, mais montre la spécificité du suicide, autorisé sur la scène car relevant d'une mort noble.

[4] Voir notamment Tiphaine KARSENTI et Alain BRUNN, *Pourquoi Horace s'enfuit-il? La bienséance, rapport ou limite*, «Dix-Septième Siècle», n^o^ 223, n^o^ 2-2004, pp. 199-212, Emmanuelle HÉNIN, *Faut-il ensanglanter la scène? Les enjeux d'une controverse classique*, «Littératures classiques», n^o^ 67, 2009, pp. 13-32, ainsi que Michael HAWCROFT, *Violence et bienséance dans l'Examen d'*Horace*: Pour une critique de la notion de bienséances externes*, «Dix-Septième Siècle», n^o^ 264, n^o^ 3-2014, pp. 549-570.

[5] Olivier MILLET, *Les* premiers traicts *de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique *d'Horace (1550-1554)*, *op. cit.*

mériteraient un travail de plus grande ampleur: nous ne livrons ici que des résultats préliminaires.

1. Une réticence technique?

Le récit majoritaire

Nous proposons en annexe un tableau qui rend compte des choix scénographiques des dramaturges concernant la mise à mort des personnages. Trois cas ont été distingués: tout d'abord celui où la mort est racontée; ensuite, celui où elle a lieu sur la scène; enfin, nous avons considéré une catégorie intermédiaire, lorsque le dramaturge donne à la mort une autre place scénique, par l'ouïe (on entend le meurtre), ou par la vue d'un signe métonymique (un cadavre, une tête, un objet). Le corpus étudié commence en 1537, avec *Electra* de Baïf, et court jusqu'en 1583, avec la dernière pièce de Garnier. Nous ne considérons que les pièces qui mettent en scène la mort: nous excluons les cas où les protagonistes sont sauvés, comme Iphigénie ou Isaac.

Le tableau révèle que le récit est amplement majoritaire dans la tragédie humaniste. Un premier examen rend compte de l'importance du facteur hypotextuel: les morts sur scène apparaissent plus facilement lorsqu'ils étaient déjà présents chez la source (La Péruse),[6] ou lorsque le sujet est neuf et n'a jamais été mis en scène au théâtre (*La Soltane*, *Kanut*, *Méléagre*). Au-delà de la fidélité aux sources, la prééminence du récit a souvent servi à confirmer l'idée que ce théâtre privilégiait la parole à l'action, ce qui nous semble particulièrement contestable.[7] Nous souhaitons examiner la question à nouveaux frais en observant les textes théoriques et les pratiques dramatiques.

La mort en théorie

La question de la mort sur scène apparaît d'autant plus facilement qu'elle se trouve chez Horace, la source théorique principale de la tragédie du temps:[8]

---

[6] Florence de Caigny a étudié ce phénomène notamment pour les réécritures de Sénèque dans *Narration ou mise en scène? Héritage et transformation des crimes sénéquiens (1634-1642)*, «Littératures classiques», nº 67, 2009, p. 85-100.

[7] Ainsi, dans son étude sur la mort chez Garnier, Jean Emelina considère que ce théâtre est «littéraire», et que l'accent est placé non sur une décence verbale, mais sur une décence scénique, ce double critère expliquant la préférence de Garnier pour le récit. Voir Jean EMELINA, *La mort dans les tragédies de Robert Garnier*, dans *Mélanges Jean Larmat: Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, dir. M. Accarie, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 321-334. Le critique nous semble cependant sous-estimer le nombre de morts présents sur la scène tragique de Garnier, sur laquelle nous reviendrons plus bas.

[8] Voir par exemple Helen Mary PURKIS, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI[e] siècle*, thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, non publiée, 1952. Enrica ZANIN (*Les commentateurs modernes de la* Poétique *d'Aristote*, «Études littéraires», vol. 43, nº 2, 202, p. 58) rappelle que le premier commentaire «extensif» de la *Poétique* en France date de 1634 (Jules de La Mesnardière). Sur la fusion des théories aristotélicienne et horatienne, on consultera Marvin Theodore HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946, ainsi que Olivier MILLET, *Les* premiers traicts *de la théorie moderne de la tragédie*, *op. cit.*

Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.
Segnius inritant animos demissa per aurem
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae
ipse sibi tradit spectator; non tamen intus
digna geri promes in scaenam multaque tolles
ex oculis, quae mox narret facundia prasens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
aut in auem Procne uertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.[9]

Ce passage, très commenté depuis le XVI^e^ siècle, présente un double mouvement: reconnaissant d'abord qu'il est préférable de placer l'action devant les yeux du spectateur, Horace exclut de cette règle des cas particuliers qu'il ne subsume pas sous un terme général, mais dont il donne trois exemples: l'infanticide (Médée); le cannibalisme (Atrée); la métamorphose (Procné et Cadmus). Ce dernier cas invite à penser que ce n'est pas la mort qui est problématique, ni même le sang, mais bien la monstruosité de l'acte représenté. En outre, le motif de cette exclusion, explicité à la fin du passage, reste peu clair. Le premier facteur est celui de la vraisemblance, de ce que le spectateur sera amené à croire, et la raison est alors technique. Le second effet, celui de la haine ou de la révolte, est moins précis, puisqu'il faudrait en déterminer l'origine: le spectateur est-il indigné par la rupture de l'illusion ou par la monstruosité du crime?

Cette dualité se retrouve chez les théoriciens du XVI^e^ siècle, mais ces derniers insistent sur l'aspect technique. Peletier traduit ainsi les vers d'Horace:

En plein spectacle on traitte quelque chose,
Ou desja faite au peuple elle s'expose:
Ce qu'on entend seulement par l'aureille,
Aux keurs ne fait emotion pareille
Comme s'il feut de l'œil ferme apperceu,
Et par effet du spectateur receu:
Mais ne se doit sus l'eschaffaut montrer
Ce qui se doit au dedens accoutrer,
Et plusieurs cas faut oter hors des ieux
Qui se diront de bouche beaucoup mieux.
Il ne faut pas que Medee endurcie
Ses propres filz davant le peuple occie,

[9] HORACE, *Art poétique*, dans *Épîtres*, trad. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1961, vv. 179-188, p. 212: «Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte».

> Aussi non plus qu'Atree l'inhumain
> Cuise les filz de son frère germain,
> Ou bien que Progne en oiseau de jargon
> Soit transmuee, ou Cadme en un Dragon:
> Tout ce qu'aux ieux me montres en ce point,
> Je le dedeigne, et si ne le croi point.[10]

Le verbe «dedeigner» signifie, au XVI[e] siècle comme aujourd'hui, le mépris et le désintérêt, et non la révolte. Peletier insiste sur la croyance: c'est moins par l'interdit moral que par la difficulté technique qu'il interprète le passage. En 1598, Laudun d'Aigaliers reprend la question:

> Horace en son art poétique dict qu'il ne faut pas tousjours representer les horreurs de la Tragedie devant le peuple […] comme de faire demembrer un enfant, cuire les entrailles et autres choses. La raison en est, pource [que] l'on ne le peut faire, car comment pourra-t-on demembrer un homme sur le Theatre? L'on pourra bien dire qu'on le va demembrer derriere, et puis venir dire qu'il est demembré, et en apporter la teste ou autre partie. Je diray icy en passant que la moitié de la Tragedie se joüe derriere le Theatre: car c'est où se font les executions qu'on propose faire sur le Theatre.[11]

Dans la construction «comment pourra-t-on demembrer», la modalité du verbe «pouvoir» renvoie également à une possibilité technique.[12] La notion finale d' «executions» peut indiquer un élargissement, non nécessairement à toutes les morts, mais du moins aux meurtres; peut-être le suicide est-il alors moins concerné par le propos. En 1605, Vauquelin propose une nouvelle paraphrase d'Horace:

> Or pour loy le Tragic et le comic tiendront
> Quand aux jeux une chose en jeu mettre ils voudront
> Qu'aux yeux elle sera de tous representeee,
> Ou bien faite desja, des joueurs recitee:
> Et bien que ce qu'on oit emeuve beaucoup moins,
> Que cela dont les yeux sont fidelles temoins,
> Toutesfois il ne faut lors montrer la personne,
> Quand la honte ou l'horreur du fait les gens etonne:
> Ains il l'a faut cacher, et par discours prudens,
> Faut conter aux oyans ce qui s'est fait dedans:
> Et ne montrer le mort, aporté sur l'Etage
> Qui caché des rideaux aura receu l'outrage:
> Car cela se doit dire: et plusieurs faits ostez
> Hors de devant les yeux sont mieux apres contez.

[10] Jacques PELETIER DU MANS, *L'art poétique d'Horace, traduit en Vers François par Jacques Peletier du Mans, recognu par l'auteur depuis la premiere impression*, Paris, M. Vascosan, 1545, fol. 13 r° et v°.
[11] Pierre DE LAUDUN D'AIGALIERS, *L'Art poétique françois*, éd. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000, livre IV, ch. 4, p. 285.
[12] C'est l'interprétation de Jean-Charles Monferran, dans «Introduction», *ivi*, p. XCVI.

> Et ne faut que Medee inhumaine marathre,
> Massacre devant tous ses enfans au Theatre:
> Ou qu'Astree en public impudemment meschant
> De son frere ennemi les fils aille trenchant:
> Ou que Progne en oiseau devant tous soit muee:
> Ou Cadme en un serpent: ou Cassandre tuee.
> Ou qu'un monstre en Toreau dans les flots mugissant
> Engloutisse Hipolyte en son char bondissant:
> Ou qu'on montre Antigone en la cave pendue,
> Et son amant Hemon lequel apres se tue:
> Tout ce qu'en l'Echafaut tu nous faits voir ainsi,
> Faché je le dedaigne et ne le crois aussi.
> Mais le fait raconté d'une chose aparente
> Fait croire le discours de toute ce qu'on invente.[13]

Vauquelin reprend le texte horatien, le paraphrase et l'augmente, en ajoutant, pour ce qui nous concerne, les exemples de Cassandre, d'Hippolyte, d'Antigone et d'Hémon à la liste des morts à exclure de la scène; il considère même que le cadavre («le mort») ne doit pas être ramené sur le plateau. L'ajout final de l'adjectif «faché» par rapport à Peletier insiste sur la révolte du spectateur, mais celle-ci proviendrait de l'incrédulité, comme les derniers vers semblent l'indiquer. Ainsi, ces trois théoriciens sont essentiellement préoccupés par la dimension technique, et modifient le champ d'application de la réticence: ce n'est plus la monstruosité mais bien la mort, sous toutes ses formes, qui est désormais visée. Si Peletier suit Horace d'assez près, Laudun et Vauquelin investissent plus fermement la question: la lecture du texte horatien évolue dans le sens d'un commentaire prescriptif à destination du théâtre qui leur est contemporain.

Au-delà des arts poétiques, les paratextes montrent que cette question se comprend encore dans le cadre d'une imitation du théâtre antique, contre d'autres formes théâtrales. En 1561, Jacques Grévin revendique une certaine indépendance par rapport aux modèles anciens mais s'en prend aux «jeux de l'Université de Paris» qui ne respectent pas certains principes:

> La faute que j'y voi, c'est que contre le commandement du bon precepteur Horace, ils font à la maniere des basteleurs un massacre sur un eschaffaut, ou un discours de deux ou trois mois, et semble qu'en cet endroit, ils ayent conjuré pour mal faire: et autres telles badineries, que je laisse pour estre plus bref.[14]

Représenter la mort sur scène, c'est aller contre Horace et se placer dans la continuité de formes théâtrales non avouées des anciens. Le terme de *massacre* peut interroger

[13] Jean VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *L'Art poétique*, éd. G. Pellissier [1885], Paris, Classiques Garnier, 2014, II, vv. 385-413, pp. 84-86.

[14] Jacques GRÉVIN, «Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre», dans *Le Theatre de Jaques Grevin de Clermont en Beauvaisis, avec le second livre de l'Olimpe et de la Gelodacrye*, Paris, V. Sertenas et G. Barbe, 1562, n. p.

sur l'extension de la réticence, puisque Grévin pourrait condamner la présence scénique d'un grand nombre de morts, mais, dans sa pièce, César est bien tué hors scène. En 1572, La Taille, moins proche du texte horatien, écrit qu'il faut:

> aussi se garder de ne faire chose sur la scene qui ne s'y puisse commodément et honnestement faire, comme de n'y faire executer des meurtres, et autres morts, et non par fainte ou autrement, car chascun verra bien tousjours que c'est, et que ce n'est tousjours que faintise, ainsi que fit quelqu'un qui avec trop peu de reverence, et non selon l'art, fit par fainte crucifier en plein theatre ce grand Sauveur de nous tous.[15]

Le dramaturge mêle des considérations morales («honnestement») et des remarques pratiques, qui ont trait à la vraisemblance («chacun verra bien tousjours que ce n'est tousjours que faintise»). L'exemple de la crucifixion montre que le problème est en partie technique et confirme l'opposition aux formes dites médiévales. Au-delà de la «révérence» spécifique dont il faudrait faire preuve face au Sauveur, il n'est plus question des exemples de Médée, ou d'Atrée, c'est-à-dire d'actes perçus comme particulièrement cruels, mais des «meurtres et autres morts»: La Taille étend encore le champ d'application de la réticence.

Ainsi, si le récit est largement majoritaire dans le corpus, les textes théoriques et les rares paratextes qui évoquent la question semblent confirmer sinon un interdit, du moins une réticence dans la mise en scène de la mort, essentiellement technique. En outre, la représentation directe de la mort pouvait connoter un théâtre non antique: l'enjeu serait donc également culturel et sociologique. Un dernier facteur nous semble avoir son importance.

Un facteur anthropologique ?

Lorsqu'Assuérus prend la décision de faire tuer Aman, voici ses mots:

> ASSUERE. Pendard tu le paieras, sus vilains qu'on l'empoigne,
> Qu'on l'entraine d'icy, hastés vous, qu'on esloigne.
> HARBONE. Syre, au mesme gibet attacher il le faut
> Qu'à Mardochee il a fait eslever là haut
> ASSUERE. Allés, il me plaist bien, mais en tout cas qu'il meure […].[16]

Avant toute chose, Assuérus veut «qu'on l'entraine d'icy»: il faut qu'Aman quitte la scène pour mourir. Harbone l'emmène, puis revient sur scène, clamant «Nostre

[15] Jean DE LA TAILLE, «De l'art de la tragédie», dans *Saül le furieux, tragedie prise de la Bible, faicte selon l'art et à la mode des vieux Autheurs tragiques, plus une remonstrance faicte pour le Roy Charles IX à tous ses subjects, à fin de les encliner la paix, avec Hymnes, Cartels, Epitaphes, Anagrammatismes, et autres œuvres d'un mesme Autheur*, Paris, Frédéric Morel, 1572, fol. Aiii r° et v°.

[16] André DE RIVAUDEAU, *Aman. Tragedie saincte tirée du VII chapitre d'Esther, livre de la Saincte Bible. A Janne de Foix, Tres illustre et Tres-vertueuse, Royne de Navarre*, dans *Les Œuvres d'André de Rivaudeau Gentilhomme de Poitou*, Poitiers, Nicolas Logeroys, 1566, fol. 77.

Aman est deffait, en maugreant les Dieux»; il propose alors un récit de la fin blasphématoire du conseiller. Ainsi, au niveau diégétique, Assuérus ne veut pas assister à la mort d'Aman; sur un plan dramaturgique, cette réticence peut s'expliquer par une impossibilité technique: comment utiliser de façon crédible un gibet sur scène?

Nous retrouvons le même type de procédé dans *Alexandre* de Jacques de La Taille. À l'acte IV, Alexandre entre en scène «empoisonné», comme l'indique la didascalie. La version de l'empoisonnement choisie par La Taille, du reste discréditée par les sources historiques,[17] permet la mise en scène de l'agonie en plusieurs étapes qui mènent à l'acceptation résignée de la mort, si bien que le lecteur-spectateur éprouve la magnanimité du conquérant. Il ne le voit cependant pas mourir, puisqu'à l'acte V,[18] Perdice recommande de l'emmener «ce pendant qu'encores il respire»:

> ALEX. Mais tenez mon anneau: ja le destin m'appelle,
> Je commence à sentir l'agonie mortelle.
> Adieu Perdice, adieu de mes soudars la bande,
> Il m'en faut en aller: mais je vous recommande
> Ma douce mere Olymp'.
> PER. Ha, la vois luy defaut !
> Venez, venez soudards, porter il vous le faut
> Sus un lict, ce pendant qu'encores il respire.[19]

Si l'on imagine peut-être difficilement la représentation crédible d'un gibet sur scène, il n'en va pas de même d'une mort par empoisonnement, d'autant qu'elle prend ici la forme d'un endormissement. Puisque le spectateur est témoin du passage de la conscience à l'inconscience, il ne resterait qu'à faire constater le décès par l'entourage pour que la mort ait lieu sur la scène. Dès lors, c'est précisément le moment du passage de la vie à la mort qui semblerait impossible à jouer: serait-ce parce qu'il n'aurait par définition jamais pu être vécu par l'acteur? On pourrait avancer une raison anthropologique: la mort reste une expérience limite, qui serait également aux frontières de la représentation. Ainsi, si les théoriciens convoquent essentiellement une impossibilité technique, celle-ci est peut-être accompagnée d'une réticence morale, qui n'est pas celle de la décence ou de la bienséance, mais qui proviendrait de la singularité de la mort dans l'expérience humaine.

---

[17] Voir notamment PLUTARQUE, *Vies IX. Alexandre – César*, éd. R. Flacelière et É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, 1975, pp. 123-125.

[18] Entre temps, Alexandre a dit adieu aux femmes, Sigambre et Saptine, s'est endormi sous l'effet du poison et s'est réveillé au début de l'acte V, rapportant un songe au cours duquel il a vu ses proches déjà morts.

[19] Jacques DE LA TAILLE, *Alexandre*, dans *La Famine ou les Gabéonites, tragedie prise de la Bible et suivant celle de Saül, ensemble plusieurs autres œuvres poëtiques de Jehan de la Taille de Bondaroy gentilhomme du pays de Beauce, et de feu Jacques de La Taille son frère, desquelles œuvres l'ordre se void en la prochaine page*, Paris, Frédéric Morel, 1573, fol. 26 r° et v°.

Restent à examiner dans le corpus les effets de cette réticence. Tout d'abord, s'applique-t-elle à l'ensemble des morts, comme La Taille voire Grévin semblent l'indiquer, ou uniquement aux morts particulièrement monstrueuses?

2. Comment meurt-on sur la scène tragique?

Nous allons étudier les cas de représentation directe, qui ne doivent pas faire oublier que les morts sont bien plus souvent racontées que montrées sur la scène tragique du XVI[e] siècle.

Le suicide

Lorsqu'elle entend le récit de la mort d'Hippolyte, Phèdre rapporte sa vision infernale puis fait ses adieux au monde, qu'elle quitte sans regrets:

> PHEDRE. Adieu Soleil luisant, soleil luisant adieu,
> Adieu triste Thesee, adieu funebre lieu,
> Il est tems de mourir, sus, que mon sang ondoye
> Sur ce corps trespassé, courant d'une grand'playe.[20]

Les didascalies restant rares au XVI[e] siècle, c'est le dialogue des personnages qui révèle que l'un d'eux est mort: dès lors, il y a ambiguïté lorsque le personnage est seul et annonce sa propre mort sans que celle-ci ne soit confirmée par son entourage, ce qui est le cas ici. Pourtant, il nous semble que certains indices inscrivent dans le texte la proposition scénographique du dramaturge: l'interjection «sus», que nous allons retrouver, ainsi que la volonté de Phèdre de se tuer sur le «corps trespassé» d'Hippolyte présent sur scène, donnent à penser que l'héroïne y meurt également.[21]

Garnier propose une configuration similaire dans sa toute première tragédie, *Porcie*, où, après le suicide de l'héroïne éponyme qui s'accomplit hors scène, la nourrice annonce sa propre mort:

> LA NOURRICE. Quant à moy, qui suivray les pas de ma Maistresse,
> Je n'ay pas de besoin de plorer ma vieillesse.
> Ce poignard que je tiens, ce poignard que voicy,
> M'enferrant l'estomach m'ostera ce soucy. […]

[20] Robert GARNIER, *Hippolyte*, dans *Les Tragedies de Robert Garnier, conseiller du Roy, Lieutenant general Criminel au siege Presidial et Senechaussee du Maine. Au Roy de France et de Polongne*, Paris, Mamert Patisson et Robert Estienne, 1585, fol. 152 v°.

[21] Nous trouvons ici ce qui deviendra une configuration importante au XVII[e] siècle, où de nombreux amants se suicident sur le cadavre de celui ou celle qu'ils aiment. Voir notamment sur cette question Bénédicte LOUVAT-MOLOZAY, *«Puis-je voir de ton corps le déplorable reste?» (La Pinelière*, Hippolyte*). La mort des amants et son inscription scénographique dans la tragédie des années 1630*, dans *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII[e] et XVIII[e] siècles*, dir. L. Comparini et M. Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, 2008, pp. 189-200. Notons que nous trouvons également l'interjection lorsque la nourrice annonce son suicide à l'acte IV, ce qui indique peut-être également qu'elle se suicide en scène (Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, fol. 146r° et v°). Comme le rappelle Jean-Dominique Beaudin dans son introduction, chez Sénèque, le cadavre d'Hippolyte est apporté sur scène après la mort de Phèdre (Robert GARNIER, *Hippolyte,* Paris, Classiques Garnier, 2009, p. 15).

> Mourons, sus sus mourons, sus poignard haste toy,
> Sus, jusques au pommeau vien t'enfoncer en moy.[22]

L'interjection «sus», l'impératif «mourons» et l'adresse au poignard que la nourrice a en main semblent indiquer que ce suicide est prévu pour la scène. Nous pouvons mesurer l'écart avec *Marc-Antoine* où la proposition est moins nette. À nouveau, l'annonce du suicide, ici de l'héroïne, occupe les derniers vers:

> CLEOPATRE. Que de milles baisers, et mille et mille encore,
> Pour office dernier ma bouche vous honore:
> Et qu'en un tel devoir mon corps affoiblissant
> Defaille dessur vous, mon ame vomissant.[23]

Nous ne trouvons ni l'interjection «sus», ni l'adresse à l'instrument de la mort, qui devrait ici être l'aspic, ni l'impératif «mourons». Il faudrait donc considérer que Cléopâtre annonce une mort qui sera différée, ou alors que, contre la tradition, Garnier met en scène une Cléopâtre qui meurt de chagrin sur le corps d'Antoine.[24]

Le suicide ne constitue pas toujours chez Garnier la dernière image scénique: dans *Antigone*, Jocaste entreprend de mettre fin à ses jours lorsqu'elle apprend que ses fils se sont entretués. Antigone essaie de l'en empêcher physiquement, mais Jocaste se dégage.[25] Une fois libérée de sa fille, la mère d'Antigone indique qu'elle se poignarde:

> JOC. Entre glaive en mon cœur, traverse ma poitrine,
> Et dedans mes rongnons jusque aux gardes chemine:
> Adieu ma chere fille, or je meurs, las! je meurs,
> Soustenez-moy, je tombe.
> ANT. O malheur des malheurs![26]

Jocaste ne peut dire «Je suis morte», mais elle clame «Je meurs». Elle s'adresse à son glaive et lui indique le chemin à suivre: elle le plongera dans son cœur et il traversera son corps jusqu'en bas de son dos; il faut donc imaginer qu'elle le tient en l'air, bras tendus, avant de l'enfoncer au niveau de sa poitrine.[27] Il n'y a aucun doute ici sur la

[22] Robert GARNIER, *Porcie*, dans *Les tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, fol. 34 r°.
[23] Robert GARNIER, *Marc-Antoine*, dans *ivi*, fol. 108 v°.
[24] À bien des égards, Garnier semble présenter une Cléopâtre moralisée, femme fidèle à Antoine et mère aimante, assez différente de la tradition qui porte le personnage y compris jusqu'à Jodelle. Ce serait dans ce cadre qu'il faudrait comprendre l'évocation de la mort de la reine: la pièce semble s'arrêter avant la mort de Cléopâtre, qui est seulement annoncée; l'Argument, qui va en général chez Garnier jusqu'au dénouement, s'arrête d'ailleurs à l'évocation de la mort d'Antoine. Il faudrait donc comprendre que le suicide de Cléopâtre par l'aspic aurait une connotation (peut-être érotique) que Garnier ne souhaitait pas intégrer à sa pièce.
[25] Robert GARNIER, *Antigone*, dans *ivi*, fol. 229 v°.
[26] *Ivi*, fol. 230 r°.
[27] Elle indique plus haut qu'elle garde le glaive «ja de long temps […] en [son] sein douloureux» pour pouvoir se tuer, *ivi*, fol. 228 v°. Chez Euripide, dans *Les Phéniciennes*, sa mort est racontée par le messager; chez Sénèque, la tragédie, inachevée, s'arrête avant la mort de Jocaste. Nous n'avons pas

proposition dramaturgique, d'autant qu'Antigone prend acte de la mort de sa mère en en décrivant les effets physiques et métaphysiques:

> ANTIGONE. Las vos yeux vont noüant en la nuict eternelle:
> Vostre vie est esteinte, et vostre esprit dolent
> Aux goufres de Tenare est ore devalant:
> Une froide palleur vous ternist le visage:
> Vous ne respirez plus, funebre tesmoignage.[28]

Les yeux se ferment, le visage pâlit et la respiration disparaît: Antigone relève les signes de la mort, que le spectateur ne peut constater par lui-même.[29]

Garnier n'est pas le seul à placer le suicide sur la scène: c'est également le cas de Bousy dans *Méléagre*, pièce sur laquelle nous allons revenir, dont le dénouement comprend le suicide de la mère infanticide:

> ALTHEE. Sus poignard oste-vie, enfonces donc ta lame
> Dans ce vil estomac, le rempart de mon ame.
> NOURRICE. O mon Dieu qu'est cecy? helas! Madame helas!
> Quelle fureur vous meut de descendre au trepas? […]
> Parlez à moy, Madame, ô bons dieux! ô grands dieux!
> Quel piteux accident se presente à mes yeux!
> Las! elle est desja morte et sa froide paupiere,
> Ja d'un fil eternel a perdu sa lumiere.[30]

Althée s'adresse à sa lame et annonce son suicide («sus»), puis son entourage constate le décès: l'aphasie signale l'inconscience, et la froideur, la mort. La Nourrice prend le même chemin que sa maîtresse en s'adressant à sa main:

> NOURRICE. Ne trembles point ma main enguaines hardiment,
> Dedans mon sein vieillard ce mortel ferrement.[31]

Aucun commentaire là non plus; ces vers sont suivis d'un chant du chœur, puis des derniers mots de la pièce, prononcés par Oenée, époux d'Althée, qui décide également de se suicider:

> OENEE. Et toy glaive Royal crevasse moy le flanc,
> Pour me faire vomir et l'esprit et le sang:
> Afin que l'un s'en vole aux Avernales ombres,
> Et l'autre soit tesmoin de mes tristes encombres.[32]

élucidé la source de cette mise en scène directe du suicide, que ni Marie-Madeleine Mouflard ni l'édition moderne ne donnent.

[28] *Ivi*, fol. 230r°.

[29] Essam Safty propose de distinguer entre signes subjectifs (l'agonisant qui décrit les effets physiques de l'agonie), et signes objectifs de la mort (l'entourage qui observe par exemple la pâleur, ici la respiration disparue). Voir Essam SAFTY, *La mort tragique: idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2005, pp. 104-116.

[30] Pierre DE BOUSY, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 23 r°.

[31] *Ibid*.

Nous retrouvons l'adresse au glaive: ayant l'arme du crime en main et la volonté de se suicider, Oenée doit probablement le faire sous les yeux du spectateur.

Ainsi, plusieurs suicides sont commis sur scène, principalement sous la plume de Garnier et de toute façon après 1568. Peut-être faut-il y voir le signe de l'impact des guerres de religion, qui ont banalisé la violence «sus l'eschaffaut de France»: nous rejoindrions peu à peu le théâtre de la cruauté. Garnier indique dans l'argument avoir ajouté la mort de la nourrice dans *Porcie* précisément pour «ensanglanter la catastrophe»;[33] s'il évoque l'intrigue et non la scène, la nourrice met fin à ses jours face au spectateur, si bien que le dramaturge amoncèle les cadavres sur le plateau. De même, en 1584, Mermet fait représenter sur scène la mort de Sophonisba, contrairement à Mellin en 1556: finalement, si la théorie se durcit à ce sujet, la pratique est proportionnellement de moins en moins conforme aux consignes d'Horace. Est-il possible d'expliquer ces exemples par un statut spécifique du suicide?

L'assassinat

L'anonyme *Tragedie françoise du bon Kanut, roi de Danemark*, rapporte une conjuration contre le roi Kanut, assassiné sur scène à la fin de la pièce. Comme l'analyse l'éditrice moderne, la scène se déroule rapidement, sans beaucoup d'indications.[34] Blaccon rassure le roi sur sa sécurité et, en un moment, révèle sa traîtrise:

> BLACCON. Sus, donc! sus mes amis! qu'on reprenne les armes,
> Qu'on lui fasse sentir l'horreur de vos gendarmes.[35]

Ensuite, Henri, le frère de la reine rescapé du massacre, raconte l'assassinat et ses circonstances à la reine qui avait fui. Le dramaturge n'a pas besoin de faire dire aux personnages leur situation au moment du crime, puisque la scénographie en rendra compte; pour que le metteur en scène puisse la connaître, il lui suffira de se référer au récit de Henri. Après ce récit, qui déclenche les lamentations de la reine, celle-ci annonce son suicide:

> ELDES. Sus donc! sus! sus! mourons, sus! poignard outrageux,
> Fais moi tôt visiter les gouffres ténébreux.[36]

---

[32] *Ivi*, fol. 24 r°.

[33] Robert GARNIER, «Argument de la presente tragedie», *Porcie*, dans *Les Tragédies de Robert Garnier*, *op. cit.*, n. p. La phrase complète est «Au reste je luy ay cousu une piece de fiction de la mort de la Nourrice, pour l'enveloper d'avantage en choses funebres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe». Pour une lecture du théâtre de Garnier comme prélude au théâtre de la cruauté de la fin du XVI^e siècle, on consultera Judith LEBLANC, Hippolyte *de Robert Garnier: tremblés de la représentation dans le miroir de cruautés*, «Albineana», n° 20, 2008, pp. 79-100.

[34] Christine LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, «Introduction» dans *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 1 (1574-1579)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1999, p. 15.

[35] ANONYME, *La Tragédie françoise du bon Kanut roy de Dannemarch (1575)*, éd. C. Lauvergnat-Gagnière, dans *ivi*, vv. 1562-1563, p. 72.

[36] *Ivi*, vv. 1973-1974, p. 84.

Le suicide d'Eldes serait conçu pour la scène, comme le montrent d'après nous l'interjection «sus» et l'adresse au poignard.

Cette tragédie, sans sources antiques ni théâtrales, présente ainsi sur la scène un assassinat collectif: quelle différence technique avec la conjuration qui aboutit à l'assassinat de César au sénat? Moins le sujet est lié à l'Antiquité, plus il pourrait être traité librement; le facteur chronologique joue également, puisque nous sommes en 1575. Ainsi, l'assassinat a bien une place, certes restreinte, sur la scène tragique; c'est aussi le cas de l'infanticide.

Des infanticides interdits?

L'infanticide de Médée est explicitement désigné par Horace comme un cas d'actes à exclure de la scène. Dans le corpus étudié, en dehors des sacrifices librement acceptés par les enfants, se trouvent quatre infanticides: ceux de Médée, de Thésée qui fait tuer Hippolyte, d'Althée qui tue Méléagre, et de Soliman qui fait assassiner Moustapha. Or, sur ces quatre infanticides, deux sont accomplis sur la scène. Chez La Péruse, l'infanticide est noté dans le dialogue, mais de manière laconique, ce qui marque la froideur de Médée:

> MEDEE. Tien, voila un des fiz.

Puis:

> MEDEE. Tien, voila l'autre fiz. Or' l'un et l'autre est mort.[37]

Ce choix rend compte de la fidélité de la Péruse à la source sénéquienne, même si le dramaturge propose une synthèse des différentes sources antiques.[38]

Le deuxième infanticide se trouve chez Gabriel Bounin, premier auteur à transposer au théâtre l'assassinat de Moustapha par son père, issu de l'histoire récente. L'infanticide diffère, puisque Soliman est manipulé par Rose (Roxane) qui lui fait croire que son fils complote contre lui. Le sultan convoque et fait assassiner son fils sur scène, sans sommation:

> SOLTAN. Sus sus Muets, courez, volez, aigrissez vos courages,
> Aiguisez vos glaives seigneus, vos furiantes rages,
> Or sus occiez, meurdrissez, ce traitre déloial,
> Hautain qui m'a voulu ravir mon sceptre emperial.

[37] Jean Bastier DE LA PÉRUSE, *Medee et autres diverses poesies*, Poitiers, Marnef et Bouchet, s. d., fol. 42.

[38] Voir notamment Nicolas BANACHÉVITCH, *Jean Bastier de la Péruse (1529-1554): étude biographique et littéraire* [1923], Genève, Slatkine, 1970. Il existe de nombreuses études sur cet infanticide, parmi lesquelles nous recommanderons François LECERCLE, *Médée et la passion mortifère*, dans *La poétique des passions à la Renaissance. Mélanges offerts à Françoise Charpentier*, éd. F. Lecercle et S. Perrier, Paris, Champion, 2001, pp. 239-255; Emmanuelle HÉNIN, *Médée aux limites de la représentation: le traitement scénique de l'infanticide*, dans *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII[e] et XVIII[e] siècles*, dir. L. Comparini et M. Vuillermoz, Chambéry, Université de Savoie, 2008, pp. 15-35 ainsi que Zoé SCHWEITZER, *Variations sur la mort des enfants:* Médée, Jephté *et* La Famine, «Albineana», n° 20, 2008, pp. 101-116.

MOUSTAPHA. Las Soltan sans offence?
Me veus-tu faire outrance?
SOLTAN. Or sus donques Muets Muets, or' donques sus
MOUSTAPHA. O meurdre.
SOLTAN. Sans tarder que lon lui coure sus.
Or'il-est mort, oui or'il a receu la quéte,
Et le gain du pourchas de sa belle conquéte,
Or il-est mort le traitre, or je me voi vangé
Du traitre déloial qui m'avoit outragé,
Du traitre qui vouloit me meurdrir et occire,
Hautain pour s'emparer de mon superbe empire
Sus sus Pages soudain, sus enlevez ce cors
Qu'on le jette dehors.[39]

Le meurtre perpétré collectivement par les Muets est ordonné («sus») puis constaté par le père («Or'il-est mort»), et c'est seulement ensuite qu'il s'agit de «jette[r] dehors», non le fils mourant mais le cadavre du fils.[40] Faut-il y déceler une volonté de représenter la cruauté du monde oriental, comme on en a fait l'analyse pour *Bajazet*?[41] Aucune mention du dramaturge ne va dans ce sens: on ne peut donc déterminer s'il perçoit ou non ce choix comme une transgression.

Il reste difficile, sur cette période, de considérer que l'interdit horatien aurait été accepté dans sa conception restreinte, celle d'une exclusion des morts monstrueuses. Nous trouvons en effet tout type de morts sur la scène, sans que les dramaturges ne s'en expliquent. Dès lors, faut-il bien considérer qu'il y aurait une règle, de laquelle ces dramaturges se seraient volontairement écartés?

3. Mesurer la réticence

À l'instar de leurs modèles antiques, les dramaturges choisissent parfois des manières détournées de placer la mort le plus près possible du spectateur: ces exemples servent classiquement à démontrer que les auteurs s'emploient à contourner une règle, dont on considère dès lors qu'elle est effective.

Métonymies héritées et inventées

Conformément à sa source sophocléenne, Lazare de Baïf permet au spectateur sinon de voir, du moins d'entendre le meurtre de Clytemnestra. Le procédé place le spectateur dans la position d'Electra: celle-ci guette l'arrivée d'Egisthe pour s'assurer que son frère ait le temps d'assassiner leur mère, mais elle ne prend pas une part active au meurtre. Elle engage néanmoins une forme de dialogue, à sens unique, avec sa mère:

[39] Gabriel BOUNIN, *La Soltane, tragédie par Gabriel Bounin, lieutenant de Chasteau-rous en Berry*, Paris, G. Morel, 1561, fol. 71-72.
[40] Après ces vers, le chœur chante sa «Naenie», son chant de lamentation, «sur sa tombe oublieuse»: il faut supposer que le cadavre est emmené hors scène, que le reste du personnel suit et que le chœur réapparaît ensuite.
[41] Voir par exemple Emmanuelle HÉNIN, *Faut-il ensanglanter la scène? Les enjeux d'une controverse classique*, *op. cit.*, p. 21 *sqq.*

CLY. O filz, filz, ne peulx tu
Avoir pitie de celle
Qui t'a conceu en elle?
ELECTRA. De luy n'as eu pitie,
Ny porte amytie
A cil qui l'engendra.
Mal pour mal te rendra.
CHORUS. O cite malheureuse, o generation
De jour en jour par sort vas a perdition.
CLY. Helas navree suys.
ELECTRA. Double coup, si tu peulx.
CLYT. Helas, et de rechef?[42]

Comme l'indique Baïf dans sa préface, Electra est vaillante avant tout par sa parole:[43] ce dispositif, par lequel le spectateur suit l'héroïne et la voit à nouveau résister par ses mots, est capital dans la construction de la pièce et du personnage. De même chez Toutain, lorsqu'Electra observe sa mère revenant du meurtre d'Agamemnon:

ELECTRA. Voici de son mari la meurtriere putain:
J'en voi saigneus encor ses habits, et sa main,
Encore toute moite est de la plaie récente.[44]

Le sang présent sur les vêtements et la main signifie le meurtre sans le montrer: il atteste également du caractère récent de l'acte, si bien que le spectateur se sent au plus près de celui-ci. Mieux encore, nous sommes à nouveau du côté de la victime et observons sa réaction lorsqu'elle apprend le meurtre. Ainsi, s'il est possible de conclure à l'application d'une règle, il ne faut pas du moins négliger les effets dramatiques de ces configurations.[45]

Ces deux exemples s'expliquent par leur source (respectivement Sophocle et Sénèque), que les dramaturges suivent fidèlement. Ce n'est pas le cas d'*Holopherne* d'Adrien d'Amboise qui se fonde sur le récit biblique, d'après lequel Judith rapporte la tête du tyran aux Bétuliens, mais qui en fait l'unique signe du meurtre d'Holopherne auquel, contrairement au lecteur du livre Saint, le spectateur n'a pas un

[42] Lazare DE BAÏF, *Tragedie de Sophocles intitulee Electra, contenant la vengence et l'inhumaine et trespiteuse mort d'Agamemnon Roy de Mycenes la grand, faicte par sa femme Clytemnestra, et son adultere Egistus. Ladicte Tragedie traduicte du grec de Sophocles en rythme Françoyse, ligne pour ligne, et vers pour vers ; en faveur et commodite des amateurs de lune et lautre langue*, Paris, Estienne Rosset, 1537, fol. F1v°. Le procédé se trouve déjà chez SOPHOCLE, *Électre* dans *Tragédies. Tome I*, éd. P. Masqueray, Paris, Les Belles Lettres, 1940, vv. 1415-1417, p. 262.

[43] Lazare DE BAÏF, *Electra*, *op. cit.*, fol. Aii r°. Voir également Lazare DE BAÏF, «Prologue», dans *Tragedie de Sophoclés intitulee Electra*, éd. F. Fassina, Vercelli, Mercurio, 2012, p. 76.

[44] Charles TOUTAIN, *La Tragedie d'Agamemnon, avec deus livres de chants de Philosophie et d'Amour, par Charles Toutain. A tresreverend et illustre Prélat Monseigneur Gabriel le Veneur*, Evesque d'Evreus, Paris, Martin Le Jeune, 1557, fol. 25 v°.

[45] Peletier puis Vauquelin notent d'ailleurs tous deux que le récit rendra parfois «mieux» compte des évènements: si ce «mieux» découle du manque de crédibilité de la représentation, le récit s'en trouve tout de même, par réfraction, en partie revalorisé.

accès direct.[46] Là encore, la question de la représentation se pose: est-il possible de confectionner une tête humaine qui soit crédible? Doit-elle être voilée? Plus tard, l'Ammonite et le Moabite voient de loin la «teste hautement herissee»: la monstration de la tête du tyran est un élément important de la victoire des Hébreux, et il faut donc imaginer, d'une façon ou d'une autre, une manière de répercuter cette importance dans la représentation.

Ces exemples démontrent-ils l'existence d'une règle, que les dramaturges s'emploieraient à contourner? Il reste plus productif pour l'analyse de percevoir positivement les effets dramatiques et spectaculaires de tels dispositifs; en outre, le cas de *Meleagre* nous invite à la prudence.

Pierre de Bousy: spectaculaire infanticide

Publiée en 1582, la tragédie de Pierre de Bousy reprend pour la première fois au théâtre le mythe de Méléagre traité au huitième livre des *Métamorphoses* d'Ovide.[47] L'intrigue est la suivante: lorsqu'elle apprend que Méléagre a tué ses oncles, Althée, sa mère et la sœur des deux hommes assassinés, tue son fils. Or, le moyen de cet infanticide est tout particulier: à la naissance de Méléagre, les Parques ont remis à Althée un «Bois Fatalizé» qui décide de la vie et de la mort de celui-ci. Pour le tuer, Althée n'a plus dès lors qu'à faire brûler le bois: «C'est luy qui finira et sa vie et mon ire», conclut-elle. L'autre spécificité de cet infanticide est que, contrairement à Médée, Althée tue son fils à contrecœur, après une longue hésitation. Cette tragédie présente une insistance exceptionnelle pour le XVI^e^ siècle sur une forme de dilemme,[48] puisqu'Althée est prise entre ses devoirs de sœur et de mère. Or, ces deux éléments, le dilemme de la mère et l'infanticide par procuration, présents dans la source ovidienne, engendrent une mise en scène particulièrement originale du crime, qui fait, comme l'exprime Clotilde Thouret à propos de la version de Bensérade, que «les revirements d'Althée se confondent avec l'exécution et la suspension de l'acte meurtrier; paradoxalement, ses hésitations ont lieu *pendant* le crime».[49] En effet, durant onze strophes, Althée tient le bois au-dessus du feu et passe d'une décision à l'autre, en alternant remémorations du crime de Méléagre et horreur de l'infanticide. À la sixième strophe, le passage de l'une à l'autre alternative s'accélère, et Althée semble prendre une décision:

---

[46] Adrien D'AMBOISE, *Holoferne. Tragedie sacree extraicte de l'histoire de Judith*, Paris, Abel l'Angelier, 1580, fol. 26 v^o^-30 v^o^.

[47] OVIDE, *Métamorphoses*, éd. O. Sers, Paris, les Belles Lettres, 2016, livre VIII, vv. 273-532, pp. 361-377.

[48] Voir sur ce point Alan HOWE, *The Dilemma Monologue in Pre-Cornelian French Tragedy (1550-1610)*, dans *En marge du classicisme. Essays on the French Theatre from the Renaissance to the Enlightenment*, dir. A. Howe and R. Waller, Liverpool, Liverpool University Press, 1987, pp. 27-63. Ce dilemme nous semble assez différent de ceux des héros du théâtre classique, puisqu'ici Althée hésite moins entre sa passion et son devoir qu'entre deux obligations.

[49] Voir Clotilde THOURET, *"La merveilleuse irrésolution d'Althée". Réécritures dramatiques d'une métamorphose en France et en Angleterre (XVI^e^-XVII^e^ S.)*, «Littératures classiques», n^o^ 67, 2008, p. 67. Elle écrit encore à propos de la pièce de Bensérade: «la pièce trouve une conciliation singulière entre l'exhibition macabre et l'ellipse du spectacle de la mort», *ivi*, p. 68.

> ALTHEE. Non, non, il en mourra: La mort est le salaire
> De ceux qui comme luy se plaisent à mal faire.
> Sus vas te consumer, Bois fatal, et qu'ainsi,
> Que tu mourras au feu, puisse-il mourir aussi.[50]

Les deux derniers vers agissent comme des didascalies internes[51] – ils indiquent que la mère de Méléagre tient le bois fatalisé au-dessus du feu, et nous retrouvons l'interjection «sus». Pourtant, la réalisation de son dessein se fait attendre, avec un nouveau rebondissement dans le monologue:

> Que veut dire cela, ô deitez puissantes!
> Pourquoy tombe ce Bois hors de mes mains tremblantes
> Las! mon bras que je sen affoiblir peu à peu
> N'a pouvoir seulement de le ruer au feu.
> O miserable seur! ô malheureuse mere!
> Aux frères peu amye, et au fils trop severe![52]

La décision d'Althée est prise sur un plan intellectuel, mais son corps résiste en s'affaiblissant. Cet infanticide réel, en actes, mais sans victime présente sur scène, permet à la meurtrière d'exprimer son dilemme et sa faiblesse au moment même du meurtre.

La représentation de l'infanticide est à la fois réelle et symbolique: en brûlant le bois, Althée tue effectivement son fils. Bousy entend-il respecter ce qui serait un interdit de la représentation? Nous l'avons vu, le dramaturge place ensuite trois suicides sur la scène. Dès lors, deux hypothèses peuvent être avancées. On pourrait d'abord estimer que Bousy aurait interprété l'interdit horatien de façon restreinte, en excluant le seul infanticide de la scène parce qu'il est tout particulièrement monstrueux – les pratiques contemporaines ne semblent cependant pas aller dans ce sens. La deuxième hypothèse consisterait à considérer que ce n'est pas pour respecter un supposé interdit que Bousy présente ainsi l'infanticide, mais pour en exploiter les effets spectaculaires, et pour concentrer le pathétique sur la mère. La représentation de l'infanticide doit être analysée positivement, comme une proposition dramaturgique forte et singulière, plutôt que négativement, comme la conséquence

[50] Pierre DE BOUSY, *Meleagre, tragedie françoise de Pierre de Bousy, tournysien. A Monseigneur d'Ysancourt et du Becquerel, Gentilhomme ordinaire de la Chambre du Roy, Capitaine d'une vieille compagnie Françoise, et Lieutenant pour monseigneur Do és ville et chasteau de Caen*, Caen, Pierre le Chandelier, 1582, fol. 18 v°.

[51] Cette notion fait parfois débat, et se voit contestée aussi bien en général (voir Véronique LOCHERT, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, 2009, pp. 535-581, qui y indique préférer la notion de didascalie implicite) que pour la tragédie de la Renaissance (Emmanuel BURON, *La présentation typographique des tragédies humanistes*, dans *Le Texte en scène. Littérature, théâtre et théâtralité à la Renaissance*, dir. C. Cavallini et Ph. Desan, Paris, Classiques Garnier, 2016, pp. 253-272). Nous l'employons ici dans le sens mis en valeur par Véronique Lochert, comme «description simultanée d'un élément visible sur scène», *op. cit.*, p. 538, mais renvoyons à ces deux travaux pour une analyse plus rigoureuse du terme.

[52] Pierre DE BOUSY, *Meleagre*, *op. cit.*, fol. 18 v°.

d'un interdit scénique, d'autant moins apparent ici que la pièce se clôt dans un bain de sang.[53]

Le récit comme expédient?

Cette mort pour le moins surnaturelle a besoin d'être confirmée pour le spectateur, ce que permet le récit du messager à l'acte V, qui rapporte à Althée la mort de Méléagre, que les «Medecins mandez» ont en vain tenté de sauver:

> MESS. Le mal est une chose
> Qu'ils ne peuvent guarir s'ils n'en sçavent la cause,
> Et celuy de leur maistre estoit plus qu'incogneu,
> Pour estre (disoyent-ils) si promptement venu.[54]

Le caractère subit et incompréhensible de cette mort, qui met en échec la médecine, marque son origine surnaturelle: le geste d'Althée est bien la cause de la mort du héros, dont le messager livre les derniers mots et rapporte la mort résignée.[55] Dans son agonie, Méléagre aurait appelé, «plusieurs fois», «et son pere et sa mere: et ses seurs, et ses freres»: cette dernière mention, éminemment pathétique pour la mère infanticide, déclenche chez elle de violentes lamentations:

> ALTHEE. O malheureuse mere! o mere miserable!
> Qui cause à ton enfant ceste mort deplorable!
> O mort, cruelle mort! oste-aise, donne-ennuy,
> Arrache'moy la vie, et m'envoye avec luy.
> Que tarde's-tu Lachese, et vous Atrope, et Clothe,
> Que vous ne me logez en l'infernale Grote?
> Je veux, je veux mourir.[56]

Une fois seule, Althée se tue sur scène, grâce au «Poignard oste-vie», et se voit suivie de près par la Nourrice et Oenée. Dès lors, nous voudrions finalement insister sur la valeur et les fonctions du récit: celui-ci n'est pas qu'un pis-aller de la représentation. Au-delà des motifs techniques, moraux et anthropologiques de l'exclusion, reste que la mise en récit de la mort des personnages n'a pas pour seul effet de valoriser la force du langage; plus précisément, il faut comprendre cette valorisation du langage dans le cadre dramatique. Le sujet de la tragédie du XVI^e^ siècle consiste à observer non seulement le renversement de fortune, mais, mieux encore, ses conséquences sur les personnages.[57] Or, l'intérêt du récit est qu'il permet d'observer la réaction des proches face au retournement du sort. Ce

[53] En outre, Bousy insiste à plusieurs reprises dans le paratexte sur le caractère sanglant de sa pièce: il évoque le «sanglant sujet de la tragique histoire» dans l'avis au lecteur (*ivi*, n. p.) et le «sanglant eschafaut» dans l'épilogue (*ivi*, fol. 24 v°).

[54] *Ivi*, fol. 21 v°.

[55] *Ivi*, fol. 22 r°.

[56] *Ibid*.

[57] Voir à ce sujet notre thèse, intitulée *"Une femme peut bien s'armer de hardiesse". La tragédie française et le féminin entre 1537 et 1583*, dir. Olivier Millet et Dominique Brancher, soutenue le 24/11/2018 à la Sorbonne.

phénomène est d'autant plus sensible que, parfois, le nœud de l'intrigue est précisément le chagrin: dans *Porcie*, l'époux ne paraît même jamais sur scène, et l'idée est d'observer l'attitude de l'héroïne face au deuil.

Ainsi, le récit de la mort est capital, en ceci qu'il permet d'associer à l'événement pathétique des personnages qui, par tradition ou par choix, ne se trouvent pas sur les lieux du drame. Les dramaturges élaborent parfois des dispositifs complexes pour intégrer ces personnages: nous avons étudié ailleurs la concomitance scénique mise en place par Bèze dans *Abraham sacrifiant*, qui place Sara en attitude de prière sur la scène durant le sacrifice d'Isaac, alors qu'elle n'a pas accompagné les autres personnages sur les lieux du drame.[58] De même, dans *La Famine*, Jean de La Taille façonne un dispositif doublement spéculaire, fondé sur les deux personnages féminins centraux, l'épouse et la fille de Saül, mères des sept enfants sacrifiés: à l'acte V, un messager développe face à Mérobe, l'une des deux mères, le récit de la mort des enfants, à laquelle l'autre mère, Rézèfe, a assisté. Le messager raconte dans le cadre d'un discours rapporté comment Rézèfe a tenté de détourner les enfants du sacrifice, qu'ils ont librement accepté:

> MESSAGER [Resefe.] Mais o fils, regardez un peu vostre dolente mere,
> Et l'allegez un peu de vostre œillade chere!
> Ou tournez-vous les yeux? pourquoi fuyez-vous celle
> Qui sent egallement vostre peine cruelle?[59]

Là où Rézèfe assiste directement au sacrifice mais n'est observable que par le biais du récit du messager, Mérobe ne se trouve pas sur les lieux du drame mais exprime face au spectateur sa réaction émotionnelle:

> MEROBE. O mon Dieu! qu'est ce là? suis-je encor' vive ou morte?
> Doy-je lascher le frain au dueil qui me transporte?
> Et qui sort de mon cueur en haste impetueuse,
> Mais à qui me plaindray-je, ô moy malencontreuse?[60]

La mère malheureuse souhaite mourir, se demande pourquoi elle a eu des fils, si bien que finalement les gestes du deuil ne suffisent pas:

> Mais dequoy ces regrets,
> Dequoy servent ces pleurs, si mon dueil et malaize
> Pour ces regrets, et pleurs nullement ne s'apaise?
> Meur', meur' plutost Merobe.[61]

[58] Nina HUGOT, *"Au plus pres du texte que j'ai peu": Sara, de la Bible à* Abraham sacrifiant, dans *Études sur le théâtre religieux au xvi[e] siècle*, dir. A. Noblesse-Rocher, Publications de l'Ephe, à paraître.
[59] Jean DE LA TAILLE, *La Famine*, *op. cit.*, fol. 30 v[o].
[60] *Ivi*, fol. 31 r[o].
[61] *Ivi*, fol. 31 v[o].

L'incapacité de retenir ses larmes, puis l'échec des larmes à faire cesser la douleur sont un prélude au suicide de Mérobe. Le sacrifice des enfants est un scandale, un événement terrible qui fait écho aux guerres de religion, mais c'est peut-être plus encore le double spectacle du deuil maternel qui véhicule le pathétique.

Le récit permet ainsi de poursuivre l'observation des conséquences du renversement de fortune. Bien souvent, il a dès lors des conséquences diégétiques nettes: Porcie, sa nourrice, Althée, Mérobe, Cléopâtre et bien d'autres personnages se suicident après avoir entendu le récit de la mort de leur proche. Ainsi, puisque la tragédie s'intéresse à la réaction éthique du personnage face au malheur, le récit de la mort y tient une place de choix. Ces analyses n'ont pas pour objectif de nier la réticence, mais de rappeler que le récit de la mort possède des enjeux diégétiques et dramatiques certains: l'intérêt principal de la mort en tragédie tient à ceci qu'elle constitue une épreuve éthique, pour celui qui va mourir, comme chez Alexandre, mais également pour ses proches, comme le montrent Mérobe et Rézèfe qui se suicident toutes deux.[62]

Conclusion

Peut-on ensanglanter la scène au XVI^e^ siècle? La théorie reste relativement évasive, du moins assez peu tranchée, mais une réticence, d'ordre technique ainsi que morale ou anthropologique, semble se manifester. La théorie n'est pas forcément un repère particulièrement fiable pour cette période mais, en pratique, le récit reste bien largement majoritaire. Doit-on y voir la conséquence de cette supposée réticence? Le corpus semble démontrer le poids des hypotextes sur cette période, puisque les pièces sans source antique théâtrale représentent plus facilement la mort face au spectateur; le facteur chronologique est également important, peut-être parce que les guerres de religion banalisent la représentation de la violence, voire la rendent nécessaire. Il reste impossible de savoir si les dramaturges considèrent que la représentation directe de la mort, dont on trouve plusieurs exemples dans le corpus, transgresse une règle, puisqu'ils n'en disent rien. Quoi qu'il en soit, il est indispensable de dépasser une vision purement négative à la fois de certains dispositifs dramatiques qui placent la mort hors scène, par exemple celui de *Meleagre*, mais encore du récit de la mort: celui-ci n'est pas le symptôme du caractère oratoire de ce théâtre, dont les auteurs n'auraient pas su composer d'action. La tragédie est une épreuve pour les personnages observés dans les plus grands malheurs: qu'il soit ou non conçu comme un substitut à la représentation directe, le récit de la mort participe pleinement de ce dispositif.

[62] La tragédie s'achève sur l'image de Mérobe annonçant son suicide; étant donné les positions théoriques de La Taille, ainsi que l'absence de toute évocation d'une arme possible pour réaliser ce suicide, il faut probablement considérer qu'elle n'a pas vocation à l'accomplir sur la scène.

Annexe: Mourir sur la scène tragique entre 1537 et 1583

	Victime(s)	*Récit*	*En scène*	*Contournés*	*Annonce de la mort*	*Spécificité*
Electra (Baïf, 1537)	Clytemnestra Egisthe (meurtre)			Electra et spectateur écoutent le meurtre	Egisthe	
Hecuba (Bochetel, 1550)	Iphigénie Polydore (sacrifices)	Récits				Didascalie : le sacrifice est fait « durant le chœur »
Cléopâtre captive (Jodelle, 1553)	Cléopâtre Eras Charmium (suicides)	Récit par Proculée				Suicide collectif
Medee (La Péruse, sd)	Créon Créuse **Enfants** (meurtres)	Créon et Créuse : récit	**Infanticide : sur scène**			
Agamemnon (Toutain, 1557)	Agamemnon (meurtre)	Récit par la vision de Cassandre		Clytemnestre arrive ensanglantée	Cassandre (« Meurs maintenant »)	
Sophonisba (Saint-Gelais, 1559)	Sophonisba (suicide)	Récit des dames				Prend le poison hors scène, agonise sur scène puis retourne mourir dans sa chambre
Didon se sacrifiant (Jodelle, publiée en 1573)	Didon (suicide)	Récit (Barcé)				
La Soltane (Bounin, 1561)	**Moustapha (meurtre)**		**Sur scène**			
César (Grévin, 1561)	César (meurtre)	Récit (messager à Calpurnie)				
Achille (Filleul, 1563)	Achille (meurtre)	Récit				
Philanire (Roillet, 1556-1577)	Hippolyte puis Sévère, époux de Philanira (exécutions)	Récit (messager au chœur)		Corps de l'époux	Philanire	
Aman (Rivaudeau, 1566)	Aman (exécution)	Récit				(« Qu'on l'entraine d'icy »)

	Victime(s)	*Récit*	*En scène*	*Contournés*	*Annonce de la mort*	*Spécificité*
Josias (M. Philone, 1566)	(Amon) Josias	Récits				
Sac de cabrières (Anonyme)	Collectif (massacre)	Récits	Une morte sur scène			
Lucrece (Filleul, 1566)	Lucrèce (suicide)	Récit				
Jephte (Vesel, 1566)	Iphis (sacrifice)	Récit				
Jephthé (Chrestien, 1567)	Iphis (sacrifice)	*Idem*				
Porcie (Garnier, 1568)	Brutus (meurtre) Porcie (suicide) Nourrice?	Récits			**Suicide de la nourrice?**	
Panthée (Guersens, 1571)	Panthée Eunuques (suicide)	Récit				Suicide collectif
Antigone (Jean-Antoine de Baïf, 1572)	Antigone Hémon Eurydice (suicides)	Récits				
Saül Le Furieux (Jean de La Taille, 1572)	Saül (suicide)	Récit				
La Famine (Jean de La Taille, 1573)	Enfants (sacrifice) Rézèfe (suicide) Mérobe?	Récit des sacrifices et du suicide de Rézèfe			Annonce du suicide de Mérobe	
Daire (Jacques de La Taille, 1573)	Daire (meurtre)	Récit				
Alexandre (Jacques de La Taille, 1573)	Alexandre (assassinat) Sigambre (suicide)	récit du suicide de Sigambre (étranglée)				**Alexandre agonise sur scène puis sort**
Hippolyte (Garnier, 1573)	**Phèdre** Nourrice Thésée	Récit de la mort de Thésée	**Phèdre se tue sur scène**		Annonce du suicide de la nourrice	

Cornélie (Garnier, 1574)	Pompée (meurtre) Scipion (suicide)	Récits pour Pompée et Scipion		Cendres de Pompée		Nombreux débats sur le suicide
Roy Kanut (Anonyme, 1575)	**Roi Proches (assassinats) Reine (suicide)**		**En scène : roi et proches tués ; reine se suicide**			
Coligny (Chantelouve, 1575)	Coligny (assassinat)	Récit				
Pharaon (Chantelouve, 1577)	Pharaon (mort)	Récit à Térinisse				
Marc-Antoine (Garnier, 1578)	Marc-Antoine Cléopâtre (suicides)	Récit du suicide d'Antoine			Antoine annonce son suicide ; Cléopâtre?	
La Troade (Garnier, 1579)	Astyanax Polyxène (sacrifices) Polydore (meurtre) Enfants de Polymnestor	Récits		Corps de Polydore amené à Hécube, qu'elle prend pour celui de Polyxène		Double récit (chœur pendant, puis Polymestor après le crime)
Adonis (Le Breton, 1579)	Adonis	Récit de Silvin à Montan				
Pompée (Anonyme, 1579)	Pompée	Récit de la mort de Pompée		Corps		Concentration sur le deuil de Cornélie
Antigone (Garnier, 1580)	Jocaste Antigone Hémon Eurydice (suicides)	récits de la mort d'Hémon et Antigone à Eurydice ; récit de la mort d'Eurydice à Créon	**Suicide de Jocaste**		Créon annonce sa mort	
Holoferne (d'Amboise, 1580)	Holopherne			Ellipse, puis Judith revient avec la tête		
Pucelle de Dom Rémy (Fronton du Duc, 1581)	Jeanne d'Arc	Récit				
Meleagre (Bousy, 1582)	**Méléagre Althée La nourrice Oenée**		**Suicides d'Althée, de la nourrice, d'Œnée**	**Infanticide symbolisé**		
Les Juifves (Garnier, 1583)	Collectif	Récit par le prophète				

Bibliographie sélective

BIET Christian, Fragonard Marie-Madeleine (dir.), «Littératures classiques», nº 73 : *Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVI^e-XVII^e siècles)*, 2010/3.

BRUYER Tom, *Le Sang et les larmes. Le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine*, Amsterdam-New York, Rodopi, coll. «Faux Titre», 1994.

COMPARINI Lucie, VUILLERMOZ Marc (dir.), *Montrer/Cacher. La représentation et ses ellipses dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles*, Chambéry, Université de Savoie, 2008.

EMELINA Jean, *La mort dans les tragédies de Robert Garnier*, dans *Mélanges Jean Larmat: Regards sur le Moyen Âge et la Renaissance*, dir. M. Accarie, Paris, Les Belles Lettres, 1983, pp. 321-334.

HARASZTI Jules, *La littérature dramatique au temps de la Renaissance considérée dans ses rapports avec la scène contemporaine*, «RHLF», t. 11, nº 4, 1904, pp. 680-686.

HAWCROFT Michael, *Violence et bienséance dans l'Examen d'*Horace*: Pour une critique de la notion de bienséances externes*, «Dix-Septième Siècle», nº 264, nº 3-2014, pp. 549-570.

HERRICK MARVIN Theodore, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.

KARSENTI Tiphaine, BRUNN Alain, *Pourquoi Horace s'enfuit-il? La bienséance, rapport ou limite*, «Dix-Septième Siècle», nº 223, nº 2-2004, pp. 199-212.

LANSON Gustave, *Études sur les origines de la tragédie classique en France*, «RHLF», 1903, t. 10, nº 3, pp. 177-231 et 413-436.

LANSON Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, 1954.

LEBÈGUE Raymond, *Théâtre et politique religieuse*, dans *Études sur le théâtre français*, Paris, Nizet, t. I, p. 195.

LECERCLE François (dir.), «Littératures classiques», nº 67: *Réécritures du crime: l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e siècles)*, 2008/3.

MILLET Olivier, *Les* premiers traicts *de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique *d'Horace (1550-1554)*, «Études françaises», vol. 44, nº 2, 2008, pp. 11-31.

PURKIS Helen Mary, *Les Écrits théoriques sur le théâtre au XVI^e siècle*, thèse pour le Doctorat d'université, présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, non publiée, 1952.

SAFTY Essam, *La mort tragique: idéologie et mort dans la tragédie baroque en France*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2005.

SCHERER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, A.G. Nizet, 1959.

ZANIN Enrica, *Les commentateurs modernes de la* Poétique *d'Aristote*, «Études littéraires», vol. 43, nº 2, 202, p. 58.