UNIVERSITE DE NANTES
Ecole doctorale : Sociétés, Cultures, Echanges
Laboratoire : Textes, Langages, Imaginaires / Marges, Modernités, Antiquités

THESE
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR
DE L'UNIVERSITE DE NANTES

DISCIPLINE : LITTERATURE FRANÇAISE

Présentée et soutenue publiquement par
Mademoiselle Hélène, Marie-Anne PRIGENT

LE PERSONNAGE MONSTRUEUX SUR LA SCENE TRAGIQUE EN FRANCE (1583-1743)

DIRECTEUR DE THESE :
M. le Professeur Jean GARAPON

JURY :
M. le Professeur Jean GARAPON
M. le Professeur Charles MAZOUER
M. le Professeur Bruno MENIEL
Mme. Le Professeur Françoise RUBELLIN

UNIVERSITE DE NANTES
Ecole doctorale : Sociétés, Cultures, Echanges
Laboratoire : Textes, Langages, Imaginaires / Marges, Modernités, Antiquités

THESE
POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR
DE L'UNIVERSITE DE NANTES

DISCIPLINE : LITTERATURE FRANÇAISE

Présentée et soutenue publiquement par
Mademoiselle Hélène, Marie-Anne PRIGENT

LE PERSONNAGE MONSTRUEUX SUR LA SCENE TRAGIQUE EN FRANCE (1583-1743)

DIRECTEUR DE THESE :
M. le Professeur Jean GARAPON

JURY :
M. le Professeur Jean GARAPON
M. le Professeur Charles MAZOUER
M. le Professeur Bruno MENIEL
Mme. Le Professeur Françoise RUBELLIN

A la mémoire de mon père

REMERCIEMENTS

Je tiens ici tout particulièrement à remercier les personnes qui ont contribué, par leur aide et leur soutien, à l'aboutissement de ce travail de thèse.

Mes premiers remerciements vont à mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Jean Garapon, qui m'a proposé, en fin de DEA, de travailler sur le monstre dans la tragédie. Je souhaite ici sincèrement le remercier pour l'aide compétente qu'il m'a apportée, pour ses conseils avisés dans les phases de recherches et de rédaction. Il a su avec beaucoup d'efficacité modérer parfois mon enthousiasme de recherche trop étendue en me conseillant de réduire le champ d'étude à ses fondamentaux. Sa patience et ses recommandations, toujours très riches et perspicaces, m'ont été d'une aide précieuse.

J'exprime aussi mes profonds remerciements aux membres du jury de cette thèse, pour leur lecture approfondie et leur analyse de mon travail. Je les remercie vivement aussi de me faire l'honneur d'assister à ma soutenance.

Que soient ici remerciés également les différents membres de l'Université de Nantes qui contribuent à ce que la recherche en Littérature soit facilitée : membres de l'Ecole Doctorale « Sociétés, Cultures, Echanges », membres du Laboratoire « Textes, Langages, Imaginaires », personnels du Service de la Scolarité et de la Bibliothèque Universitaire.

Je tiens aussi à remercier Nantes Métropole qui m'a accordé en début de thèse une aide financière au mérite pour soutenir et encourager mes travaux.

J'ai toujours travaillé durant mes années de thèse et je souhaite ici remercier mes différents collègues qui m'ont encouragée. Je pense notamment à mes collègues de mes débuts dans l'enseignement, à l'IUT Informatique et au Collège de la Colinière de Nantes.

Mais je pense bien évidemment, et avec beaucoup d'émotion, à mes collègues actuels, de l'Institut National des Sciences Appliquées (INSA) de Rennes, école d'ingénieurs dans laquelle j'enseigne, en tant que professeur de Français et de Communication, depuis septembre 2006.

J'adresse ici toute ma reconnaissance à Alain Jigorel, directeur de l'école lors de mon recrutement et jusqu'en 2010, car il a toujours montré beaucoup d'intérêt pour mon travail et m'a toujours soutenue dans mes recherches.

Je remercie également M'hamed Drissi, directeur actuel de l'INSA, qui me manifeste aussi tout son soutien et entend pleinement l'importance de la recherche en Lettres et Sciences humaines.

J'adresse une pensée particulière à Valérie Derrien-Remeur, Directrice du Département des Humanités, pour son soutien sans faille, sa compréhension, sa gentillesse, sa bonne humeur et son amitié.

Je souhaite d'autre part remercier dans l'ensemble tous mes collègues qui savaient que je préparais cette thèse, qui prenaient toujours un moment pour me demander où j'en étais, et avaient toujours pour mot un gentil mot d'encouragement.

Je remercie ainsi tous mes collègues du Département des Humanités : Marine, Sylvia, Dominique, Philippe L.V, Anne, Yvan, Isabelle, Monique, Hervé, Philippe F., Philippe D, Brewenn… Et je remercie aussi tous mes autres collègues des départements de spécialités scientifiques: Yann, Olivier, Jacky, Jean-François, Nicolas, Patrice, Jean-Louis…

Je remercie en outre pour leur intérêt les étudiants scientifiques souvent curieux de savoir ce que recouvre la recherche en littérature.

Ces remerciements pour être complets et sincères sont aussi dirigés vers ceux qui m'ont toujours entourée de toute leur affection. Je souhaite donc remercier ma famille qui m'a toujours encouragée à faire des études et, pendant plusieurs années, énormément encadrée et soutenue durant ce Doctorat.

Je souhaite ainsi adresser toute ma reconnaissance à ma mère qui a toujours su écouter avec gentillesse et attention parfois mon enthousiasme sur ce sujet de thèse parfois mon impatience à finaliser. Avec beaucoup d'émotion, je la remercie du fond du cœur pour sa grande efficacité dans le réconfort qu'elle a su m'apporter au cours de cette thèse, y compris dans la difficile épreuve que nous avons rencontrée.

Le moment le plus douloureux de ces remerciements est sans nul doute celui-ci, car je voudrais pouvoir exprimer aussi à mon père toute ma reconnaissance. Il m'a été très dur après son décès l'année dernière de réussir à écrire la moindre ligne. Je savais pourtant que cette thèse que je préparais était pour lui une grande fierté, et c'est, je crois, en me remémorant des moments d'échanges avec lui, sur Gilles de Rais par exemple, que j'ai retrouvé le courage de finaliser ce document que j'offre à sa mémoire.

J'adresse un énorme merci à Armelle, ma sœur, qui sait aussi ce que représente un travail de thèse, et qui a le don de trouver sans cesse les mots justes pour motiver sa petite sœur. Je la remercie pour les week-ends angoumoisins de relecture de document et les moments de footing et de natation en guise d'aération d'esprit.

Enfin, je remercie tous mes amis qui m'encouragent depuis plusieurs années, tous ceux à qui le titre même de cette étude semblait faire peur, tous ceux qui, en m'écoutant parler de ce travail, ont pu, et je m'en excuse si tel est le cas, passer des après-midis ou des soirées monstrueuses. Merci à eux de m'avoir parfois extirpée de mes recherches pour aller dîner ou danser, et d'avoir compris aussi que parfois, voire souvent, je ne pouvais y aller. Merci de leur soutien, entre autres, à Arnaud d'avoir compris l'importance de ce travail pour moi, merci à Amina, Armelle L.M., Sylvain D., Jean-Philippe, Hélène, Franck, Florence, Fanny, Gabrielle, Katell, François, Jean, Patrick, Cédrick, ou encore Yann, sans oublier, bien sûr, « last but not least » Valérie et Hervé.

SOMMAIRE

INTRODUCTION **14**

PREMIERE SECTION : DE LA SENSIBILITE POUR LE MONSTRUEUX AU MONSTRE DE TRAGEDIE **36**

CHAPITRE 1 : ETUDE DU CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL ET RAPPORT A LA SENSIBILITE RENAISSANCE ET BAROQUE 37

1) Contexte politique propice à cette thématique *38*

a) XVI^{ème} siècle : de l'essor à l'assombrissement 38

b) Conflits religieux extrêmement présents 47

c) Caractère violent des sociétés d'Ancien Régime 54

2) Contexte social et sensibilités nouvelles *59*

a) L'homme de la Renaissance 59

b) D'un climat nouveau à une intensité des émotions 66

c) Goût pour la monstruosité, l'énorme, le spectaculaire 72

CHAPITRE 2 : LES SOURCES LITTERAIRES DE LA MONSTRUOSITE 80

1) Importance de l'imaginaire antique *81*

a) Essor des traductions et mémoire antique de la monstruosité 81

b) Sources mythologiques, bibliques et historiques 85

c) Force intellectuelle du théâtre antique 93

2) Sources littéraires proches *97*

a) Machiavel et la domination politique 97

b) Les moralités et histoires tragiques 100

3) Les premiers personnages pervers de la tragédie française et le contexte des monstres *103*

a) Une perversité croissante dans le théâtre de la fin du XVIème siècle 103

b) Conséquences dramaturgiques de la présence de monstres 108

CHAPITRE 3 : GALERIE DE MONSTRES DE LA SCENE TRAGIQUE FRANÇAISE DE 1583 A 1743 114

1) Les Juives de Robert Garnier (1583) *115*

2) Orbecce-Oronte de Du Monin (1585) *119*

3) Scédase ou l'hospitalité violée d'Alexandre Hardy (1610) *123*

4) Tragédie française d'un more cruel, anonyme (1610) *126*

5) Médée de Pierre Corneille (1635) *129*

6) Rodogune de Pierre Corneille (1645) *132*

7) Théodore vierge et martyre de Pierre Corneille (1645) *136*

8) Héraclius de Pierre Corneille (1646) *139*

9) Attila de Pierre Corneille (1661) *142*

10) Britannicus de Racine (1669) *145*

11) Andronic de Campistron (1685) *148*

12) Athalie de Racine (1691) *154*

13) Atrée et Thyeste de Crébillon (1707) *156*

14) Mahomet de Voltaire (1741) *157*

15) Mérope de Voltaire (1743) *160*

DEUXIEME SECTION : LE MONSTRE ET LA DRAMATURGIE 164

CHAPITRE 4 : LE MONSTRE, HEROS DU MAL ABSOLU 166

1) Froideur et criminalité *168*

a) Froideur du monstre 168

b) Besoin de vengeance 174

c) Soif de sang et vampirisme psychologique 178

d) Ruse et hypocrisie calculée 182

2) La libido dominandi *186*

a) L'obsession du pouvoir 186

b) Jalousie et monstruosité 193

c) Le désir d'être redouté 195

3) Homme ou femme monstrueux *198*

a) Des aspirations souvent divergentes 198

b) Monstruosité et maternité 203

CHAPITRE 5 : DISTRIBUTION MANICHEENNE ET BEAUTE DU MONSTRE 207

1) Distribution manichéenne des tragédies à monstre *208*

a) Le monstre : un personnage placé en première ligne 208

b) Le langage du monstre 212

c) La dialectique force – faiblesse 218

d) Comment le monstre-est-il perçu ? 221

2) Grandeur dans le Mal et beauté du monstre *227*

a) Séduction esthétique des grands crimes 228

a) La sublimité noire 230

b) La grandeur surhumaine 232
3) Fascination des dramaturges et des spectateurs 233
a) Admiration des dramaturges 233
b) Attentes du spectateur 237
c) Monstruosité et désir de transgression 240
CHAPITRE 6 : LE MONSTRE, ENTRE SUPREMATIE ET FAIBLESSE 243
1) Insatisfactions récurrentes chez le monstre 244
a) Désillusions du monstre 244
b) Doutes et angoisses 249
c) Aporie du monstre 251
2) La monstruosité : offensive de la faiblesse ou folie ? 253
a) Essai d'étude psychanalytique du monstre 253
b) Rôle pathogène du pouvoir absolu 257
3) Synthèse sur la dramaturgie de la monstruosité 260
a) Plaisir tragique de l'horreur et théâtralité bouleversante 260
b) Curiosité pour les grands criminels 263
c) Synthèse sur la dramaturgie de l'effroi : évolution du goût et évolution du monstre de la fin du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle 266

TROISIEME SECTION : LE MONSTRE ET LA REFLEXION SUR L'HOMME 275

CHAPITRE 7 : REFLEXION SOCIALE 278
1) La question des choix 279
a) Le Bien et le Mal 279
b) Monstruosité et choix pour le Mal absolu 285
c) Liberté de choix ou prédisposition : la généalogie du crime 293
2) Le tragique de l'horreur et la dérision de l'humanité 297
a) Le tragique de l'horreur 297
b) La dérision de notre humanité 300
c) L'utilité sociale du monstre 303
CHAPITRE 8 : REFLEXION POLITIQUE 311
1) Le fanatisme religieux et le monstre 312
a) Interrogation religieuse 312
b) Une dénonciation du fanatisme 316
2) Réflexion sur le monstre souverain 322
a) Monstruosité et écrasement 322
b) La possibilité du monstre ou la servitude volontaire 325
c) Le monstre comme dégénérescence du politique 328

3) Considération sur le régime politique *330*

a) Justice et injustice 330

b) Réflexion sur le bien commun 333

c) Les monstres et la réflexion sur les limites du juste pouvoir. 336

d) Importance d'un peuple raisonné 339

CHAPITRE 9 : REFLEXION SUR LA FRAGILITE DE L'HOMME 342

1) Réflexion sur la fragilité de l'homme *343*

a) La fragilité de l'homme face au pouvoir politique : une réflexion courante dans la littérature de l'époque 343

b) Le théâtre comme lieu d'expression d'une souffrance collective 347

c) Les Hommes face à leur devoir d'obéissance 349

d) Fragilité de l'homme plus généralement 353

2) La peur de l'inhumanité *356*

a) Une humanité peu probante 356

b) Le monstre, figure de l'altérité 362

c) Réflexion sur la peur suscitée par le monstre 367

3) Une théâtralité qui prépare au drame romantique *371*

a) Le monstre, personnage atypique dans l'esthétique classique 371

b) Tragédie à monstre ou drame de l'Homme 376

CONCLUSION **381**

BIBLIOGRAPHIE **392**

ANNEXE : RESUMES DES TRAGEDIES DU CORPUS **413**

1) Les Juives de Robert Garnier (1583) *414*

2) Orbecce-Oronte de Du Monin (1585) *416*

3) Scédase ou l'hospitalité violée d'Alexandre Hardy (1610) *418*

4) Tragédie françoise d'un more cruel, anonyme (1613) *419*

5) Médée de Pierre Corneille (1635) *421*

6) Rodogune de Pierre Corneille (1645) *424*

7) Théodore vierge et martyre de Pierre Corneille (1645) *426*

8) Héraclius de Pierre Corneille (1646) *426*

9) Cosroès de Rotrou (1648) *427*

10) Attila de Pierre Corneille (1661) *428*

11) Britannicus de Racine (1669) *430*

12) Andronic de Campistron (1685) *432*

13) Athalie de Racine (1691) *435*

14) Atrée et Thyeste de Crébillon (1707)....438

15) Mahomet de Voltaire (1741)....440

16) Mérope de Voltaire (1743) 441

INTRODUCTION

De Cerbère aux Harpies, de Satan au Léviathan, de Médée à Attila, des créatures fantastiques aux êtres réels, la mythologie, la Bible, l'histoire ont apporté leur lot de monstres en tout genre. Il existe en effet tout un imaginaire antique empreint de personnages monstrueux, des bêtes difformes aux tyrans sanguinaires. Leur présence est récurrente, même si leur apparence diverge.

Le monstre peut être une bête étrange ou un homme d'une perversion morale extraordinaire. Dans tous les cas, le monstre se caractérise par une méchanceté fondamentale ou une apparence effrayante.

Une première comparaison peut être faite ici entre les monstres humains et les monstres animaux ou à mi-chemin entre l'humain et l'animal. Les monstres animaux se distinguent par leur aspect physique, leur aspect extérieur différent de celui des autres espèces voisines. Le monstre humain quant à lui est semblable aux autres hommes. Sa différence se niche dans son caractère, ses actions, son comportement. Outre les sources purement littéraires, comme les *Métamorphoses* d'Ovide ou la Bible, bon nombre de critiques littéraires se sont intéressés à ce sujet et plusieurs études ont déjà montré toute l'étendue de la monstruosité physique depuis l'Antiquité.

Ce que nous allons présenter ici ne porte donc pas sur la monstruosité physique, mais concerne seulement la monstruosité dans son acception psychologique. Il convient pourtant dès à présent de revenir brièvement sur les représentations de monstruosités physiques qui ont davantage été mises en valeur avant les représentations de monstruosités morales.

En effet, jusqu'à la Renaissance, et même s'il y a des monstres moraux dans la Bible ou l'histoire romaine par exemple, l'on peut dire que le monstre physique prédomine sur le monstre moral. Cette figure du monstre est toujours restée présente depuis l'Antiquité, comme signe des dangers encourus par l'humanité. Autant physique que morale dans l'Antiquité, la représentation de la monstruosité

est surtout au Moyen-Age celle qui touche au physique, à l'aspect extérieur ; en témoignent le fantastique bestiaire qui apparaît ou encore les gargouilles et autres animaux étranges qui ornent certains monuments de l'époque. La monstruosité morale perdure toujours un peu, avec la figure de Néron par exemple, chez Thomas d'Aquin ou Jean de Meung, mais se révèle en effet moins présente dans l'art et la littérature médiévale.

Les études sur la monstruosité morale sont ainsi peu nombreuses. La critique littéraire s'est longtemps concentrée sur la monstruosité d'ordre physique. Parfois, quelques allusions à la monstruosité morale apparaissaient de-ci, de-là, mais les analyses poussées sur le caractère humain de la perversité restent rares. Ainsi, dans les textes plus anciens, on analysait surtout la monstruosité en rapport avec l'héritage culturel et littéraire principalement axé sur l'écart physique par rapport à une normalité. Au XVIII^{ème} siècle, paraissent ainsi par exemple *Les écarts de la nature ou recueil des principales monstruosités* gravés par Régnault en 1772. Et cette représentation de la monstruosité semble elle-même avoir évolué au fil des siècles. Du Moyen-Age au XVII^{ème} siècle, monstruosité réelle et monstruosité imaginaire tendent à se côtoyer, y compris dans des ouvrages savants comme celui d'Ambroise Paré, la légende et la rumeur primant sur l'observation. Puis, à partir du XVIII^{ème} siècle, apparaît une sorte de rationalisation, de différenciation entre monstres réels, monstres possibles et monstres imaginaires.

Dans l'ouvrage intitulé *Le monstre humain ; Imaginaire et société*[1], sous la direction de Régis Bertrand et Anne Carol, on peut lire :

> *« Au XVI^{ème} et au XVII^{ème} siècle, la plupart des auteurs recourent à deux types d'explication* [au sujet de la monstruosité] *: physiques et métaphysiques : c'est le cas de Pierre Boaistuau dans ses* Histoires prodigieuses *en 1560, d'Ambroise Paré dans* Des Monstres et Prodiges *en 1573, ou de Fortunio Liceti dans son* Traité des monstres *en 1616. Morale et science se rejoignent ainsi : un enfant monstrueux conçu*

[1] *Le monstre humain. Imaginaire et société*, sous la direction de Régis BERTRAND et Anne CAROL, collection Le temps de l'histoire, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2005.

> *lors d'un rapport zoophile est monstrueux parce que deux semences étrangères se sont mélangées, mais aussi parce qu'un telle pratique est un péché mortel »*[2].

On essaie de comprendre au mieux ce que, auparavant, on concevait comme étant des légendes ou que l'on tenait pour vrai sans chercher à comprendre plus avant.

Dès la fin du XVI^{ème} siècle, l'on assiste ainsi à de nouvelles réflexions sur l'homme. On tente de comprendre, scientifiquement, ce qui le constitue, et l'on donne donc, avec le développement de la science et de la médecine, des explications à des phénomènes jusque là encore mal maîtrisés. En précurseur, Ambroise Paré, dans son ouvrage *Des Monstres et Prodiges*[3], fait ainsi une synthèse de ses travaux d'anatomie pour expliquer par exemple des difformités physiques d'un être qui serait jusque là passé pour un monstre physique. Parmi ces marques de monstruosités, certaines peuvent aujourd'hui nous paraître désuètes et totalement incompréhensibles, tels le blemmye ou l'enfant demi-chien, mais ces prémices scientifiques ont permis d'éclairer déjà à l'époque des signes communément perçus comme étant ceux d'une monstruosité physique, comme c'est le cas des siamois. L'imaginaire de la Renaissance se nourrit, il est vrai, de la redécouverte de l'Antiquité, mais aussi de la croyance aux prodiges et parfois les causes profondes des difformités physiques ne sont pas mêmes réellement interrogées. Jean Céard, dans la préface qu'il propose à l'ouvrage d'Ambroise Paré, remarque :

> *« Le plus souvent il ne nous est donné de découvrir que les causes accessibles à notre intelligence, causes qui sont naturelles. […] dans l'ordre naturel proprement dit, il est des opérations dont le mécanisme nous échappe et nous échappera toujours : ce domaine de l'occulte, selon le terme que le XVI^{e} siècle emploie couramment, est le lieu où la nature, dans le secret de son activité, s'occupe à produire des effets inintelligibles à l'homme, effets que Paré appelle précisément monstrueux »*[4].

---

[2] *Ibidem*, p. 12

[3] Ambroise PARE, *Des Monstres et prodiges*, édition critique et commentée par Jean CEARD, Volume 115 de *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, Librairie Droz, Genève, 1971

[4] *Ibidem*, introduction, p. XXXIII

Longtemps, les monstres ont été, comme les prodiges, considérés comme des présages, que la tératomancie[5] s'efforce de déchiffrer ; l'étymologie première renvoie d'ailleurs à *monere*, avertir en latin. On peut aussi penser au *Monstrum* des Anciens, signe merveilleux et surnaturel qui avertit de la volonté divine. Le monstre serait donc, dans cette conception étymologique, un signal d'alarme, à la façon d'une incarnation de la limite de l'acceptable. Le monstre serait celui que l'on montre en tant qu'illustration des dangers que l'on encourt à s'écarter d'une norme.

En ce sens, la recherche esthétique rejoint souvent la pédagogie philosophique et morale. Le monstre est fabriqué pour symboliser, ou, comme ensemble de signes, pour enseigner, convaincre, dans un but moral, politique ou religieux. Nous avons alors affaire à un espace ouvert par l'écart, une rupture par rapport à la norme. En elle-même, la dimension choquante, effrayante du monstre renforce le message et le rend plus convaincant. Cette dimension choquante est d'ailleurs ce qui permet de montrer aux hommes leurs propres limites, en les plaçant face à leurs propres peurs. Le monstre garde intacte la négativité du monstrueux. Avec ses pouvoirs d'inquiétude et sa charge d'horreur, il conserve son pouvoir de nier l'humanité. Il incarne en lui-même une mise en cause de l'humanité.

La figure du monstre est une figure profondément ambiguë et paradoxale : il s'agit de celle d'un être frontière entre identité et altérité, humanité et inhumanité, bien et mal, civilisation et barbarie. La figure du monstre physique, comme celle du monstre moral, peuvent en cela toutes deux répondre à cette même définition : si cela est évident à première vue pour le monstre physique, le monstre moral révèle au fur et à mesure les mêmes aspects de son être.

[5] Tératomancie : Divination basée sur les naissances monstrueuses ou anormales et les prodiges

A la période de la Renaissance toutefois, on observe une nouvelle orientation de la représentation de la monstruosité : si celle-ci était à la fois physique et morale avant cette période, elle devient, petit à petit, presque uniquement morale dans la littérature. Bien sûr, certaines formes de la monstruosité physique ont perduré et perdurent encore aujourd'hui, comme dans les contes pour enfants, mais principalement alors dans une dimension d'exemple explicite pour représenter le plus souvent l'écart, voire le Mal incarné. A la Renaissance, avec la découverte de l'autonomie du vivant et l'idée récurrente de la perfectibilité de l'homme, on dissèque, au propre comme au figuré, l'humain pour en comprendre sa spécificité.

Avec la compréhension progressive des caractéristiques de la monstruosité physique, la représentation de la monstruosité dans son ensemble évolue donc vers l'autre acception du terme : à savoir la monstruosité morale. On comprend de plus en plus ce qui est de l'ordre de la légende ou de la malformation physique, et la représentation du Mal devient de plus en plus celle du Mal moral, incarnée par des êtres volontairement cruels.

Le monstre apparaît peu à peu comme un être étranger à la morale ; il est l'incarnation de l'immoralité, l'humain du côté de l'inhumain, le semblable du côté de l'extrême. Le monstre est en cela celui qui se caractérise par sa différence, une différence par rapport aux autres individus qui lui sont pourtant proches.

Régis Bertrand et Anne Carol ajoutent ainsi :

> *« Est qualifié de monstre celui qui a poussé la violence et la cruauté jusqu'à des sommes ou des sommets inconcevables »* et *« […] relève de la monstruosité morale celui qui a rompu avec les lois sociales les plus sacrées, qui a transgressé d'ultimes tabous : parricide, matricide, infanticide, cannibalisme, inceste sont ainsi quelques-unes des figures de choix de la monstruosité morale »*[6].

La monstruosité humaine se caractérise donc par des actions non seulement peu

[6] Régis BERTRAND et Anne CAROL, *Op. Cit.*, p. 7

communes, mais surtout hors des normes inhérentes et acceptables à toute société selon sa tolérance au Mal. La monstruosité se situe dans la transgression d'une normalité des actes, dans le dépassement de toute logique des comportements. Une autre question qu'il conviendra de se poser est celle de la notion d'écart. Jusqu'où un écart est-il jugé normal ? En d'autres termes, où la normalité finit-elle et où la monstruosité commence-t-elle ?

Il s'agit en effet d'une question fondamentale quant à une étude sur la monstruosité dans quelque contexte que ce soit. Il faut savoir précisément ce que l'on peut définir comme étant une forme de monstruosité. Bien sûr, les attitudes en marge de tout comportement « normal », de tout comportement considéré comme compréhensible dans une société donnée, peuvent appartenir au domaine de la monstruosité, mais cela ne suffit pas ; nous verrons au fur et à mesure de cette étude qu'il faut des spécificités particulières pour atteindre véritablement au domaine du monstrueux. En effet, pour toucher au monstrueux, il ne suffit pas d'être dans l'écart par rapport à la normalité, il faut aussi que cet écart soit empreint de perversité volontaire. Toujours dans l'ouvrage de Régis Bertrand et Anne Carol, on trouve déjà une autre caractéristique des êtres monstrueux :

> *« un autre caractère attaché au monstre : celui de la rareté. Le monstre est aux antipodes de la banalité, du quotidien, comme il l'était de la norme ou de la moyenne. Il est, au sens étymologique, insolite ; c'est ce qui le rapproche des merveilles, des prodiges, au Moyen-Age et au début de l'époque moderne »*[7].

Ainsi, une chose est monstrueuse parce qu'elle est rare et tant qu'elle est rare. A partir du moment où une chose devient récurrente, voire courante, on parle le plus souvent de comportements déviants ou de coutumes barbares, mais plus alors de monstruosité. La monstruosité se situe ainsi du côté de la singularité. Nous ne pouvons parler de sociétés monstrueuses, mais seulement de personnages monstrueux. Quelle que soit la société à laquelle il appartienne, et quelles qu'en

[7] *Ibidem*, p. 8

soient les coutumes, le monstre reste celui qui s'écarte encore davantage des habitudes de cette société pour aller plus loin encore dans la perversion, la violence et l'atrocité des actes.

Dès la fin du XVI^{ème} siècle, tout un contexte littéraire se met ainsi en place, contexte de mise en lumière des risques du Mal, contexte dans lequel les atrocités humaines sont révélées au grand jour. Sénèque, qui avait déjà mis en scène des monstres moraux, redevient, avec la redécouverte des Anciens, très connu et très en vogue au XVII^{ème} siècle. Son héritage devient en effet majeur pour le théâtre français dès la fin du XVI^{ème} siècle en France, en particulier dans la violence de ses sujets, comme le montre Florence de Caigny[8].

Dans la production littéraire, affluent aussi de nombreuses Histoires tragiques[9]. Les Canards sanglants[10] remportent eux aussi un vif succès. Dès le XVI^{ème} siècle, le fait divers tragique fait fureur, comme le montre Maurice Lever dans son ouvrage *Canards sanglants, Naissance du fait divers*[11].

Christian Biet, dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*[12], explique comment la représentation du Mal était présente dans la

[8] Florence DE CAIGNY, *Imitiation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVIe et XVIIe siècles en France,* Thèse de Doctorat sous la direction de Georges FORESTIER, Université Paris Sorbonne, 2004

[9] Histoires tragiques : genre littéraire français apparu au XVI^{ème} siècle en France, composé d'un court récit axé sur le côté sombre de la nature humaine pour dénoncer les horreurs de l'homme et de ses vices, comme une sorcière mise à la question et torturée pour avoir connu le diable, des orphelins dont on coupe les membres pour mieux les faire mendier, un mari jaloux faisant manger à sa femme le cœur de son amoureux, ou une comtesse enfermée dans un cachot par son mari avec le corps écorché et empaillé de son supposé amant.

[10] Canards sanglants : genre littéraire de faits divers qui se donnent pour réels. « Ces minces brochures, généralement anonymes et vendues par colportage, relataient des faits particulièrement étranges ou terrifiants, propres à frapper l'imagination et à ébranler les nerfs : crimes, viols, incestes, monstres, catastrophes naturelles, phénomènes célestes, fantômes et diableries en tous genres, procès en sorcellerie » (Maurice Lever, *Canards sanglants. Naissance du fait divers*, Paris, Fayard, 1993, 4e de couverture).

[11] Maurice LEVER, *Canards sanglants, Naissance du fait divers*, Fayard, Paris, 1993

[12] *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, mai 2006

littérature dès la fin du XVI^{ème} siècle. Il présente avec beaucoup de précisions et d'exemples l'aspect souvent sanglant et atroce, et pourtant assez méconnu aujourd'hui, de la littérature à cette époque.

> *« Peut-on supposer qu'un sombre plaisir double les plaisirs lumineux et moraux qu'on attribue à la démonstration morale, fût-elle spectaculaire ? Un plaisir qui serait celui de la curiosité voluptueuse pour l'exercice de la* libido dominandi *et de la* libido sentiendi*, et de toutes les passions secondaires (haine, jalousie, colère, etc.) ? Peut-on affirmer qu'à cette époque, simultanément à la revendication-justification sociale et morale que la littérature entraîne à la vertu, apparaît l'idée terrible, inscrite dans le développement narratif de l'action, qu'il existe une jouissance du Mal ? Qu'un autre ordre de la jouissance, indicible par principe mais nécessaire pour l'intérêt du spectateur, se dévoile ? Que parallèlement à l'examen des motivations des méchants et des vertueux, à la condamnation finale des uns et au jugement de valeur positif sur les autres, sont mises au jour l'expression et la rencontre d'un autre plaisir, bien plus trouble et certainement moins moral ? Que certains genres littéraires ont non seulement pour fonction de démontrer que le Mal existe, et qu'il est condamnable, mais encore qu'il est intéressant de prendre en compte la jouissance du Mal dans leur dispositif esthétique ?* »[13]

Dans ce même ouvrage, Christian Biet propose une édition de tragédies peu connues de nos jours mais ayant rencontré un succès certain à l'époque. Plusieurs tragédies sanglantes ont en effet vu le jour, des tragédies mettant en scène des personnages véritablement monstrueux. Pourtant, bien qu'il s'agisse d'un personnage apparaissant fréquemment dans les tragédies allant de la Renaissance au Siècle des Lumières, le monstre, dans son acception psychologique, n'a encore jamais été soumis à une étude approfondie. Dans cette période, on ne peut néanmoins que remarquer le grand nombre de tragédies mettant ainsi en scène un personnage monstrueux ou un tyran sanguinaire. Car le personnage monstrueux est souvent un être en quête incessante de pouvoir ; sa quête de pouvoir est d'ailleurs souvent satisfaite et le monstre peut être celui qui domine son peuple. Dans cette perspective, le monstre, désireux de dominer envers et contre tout, apparaît alors sous les traits d'un tyran pour son peuple. Mais le monstre peut aussi

---

[13] *Op. cit.*, introduction de Christian Biet, pp. IX-X

être celui qui ne fait encore qu'aspirer à une puissance. Il n'est pas indispensable d'être connu pour être monstrueux, même si les hommes monstrueux cherchent le plus souvent à être connus. Il est alors le traître pour ses semblables.

L'on évoque le plus souvent le pervers fondamental en résumant au maximum sa personnalité, en un terme, celui de « monstre », comme si ce terme préfigurait en lui-même l'image d'un personnage que l'on se refusait à décrire plus avant. La peur du mal se suffirait-elle à elle-même pour que l'on n'ose souvent ne serait-ce que tenter de décrire les atrocités d'un être ? Qualifier le monstre par un terme-clé, est-ce ne pas avoir à détailler la réalité de ses actes ? Refuser de décrire le monstre, de parler de lui, est-ce une façon de faire comme s'il n'existait pas ? Aujourd'hui, lorsqu'un personnage nous paraît monstrueux, l'on se restreint généralement à quelques vagues allusions d'actions mauvaises ou odieuses. L'on n'ose que rarement « affronter » au sens premier du terme la méchanceté même voire de la perversité volontaire. Il faut en effet un certain recul pour comprendre tous les tenants et aboutissants d'un personnage qui finira toujours malgré tout par nous échapper, qui restera toujours malgré tout étranger à la bonne morale, aux règles éthiques de conduite correcte inhérentes à toutes les sociétés.

Ce recul toutefois, cette distance par rapport à l'atrocité, s'établissent peu à peu, au fur et à mesure des analyses et des comparaisons. Car le mal est somme toute partout et seule la distinction entre le bien et le mal peut engendrer la reconnaissance du dépassement des limites. Certes, ces limites fluctuent d'une société à l'autre et d'une époque à l'autre, mais les exemples déjà malheureusement connus peuvent permettre de mieux appréhender ce type de personnage.

Cette étude n'a pas pour ambition de définir dans son ampleur ce qu'est un monstre. Le sujet serait en effet bien trop vaste et trop complexe, et ne trouverait d'ailleurs sans doute jamais de réponse toute faite, la monstruosité étant intrinsèquement liée à la personnalité, à la tolérance individuelle et au vécu de

chacun.

L'objectif de ce travail est donc davantage de tenter d'analyser ce personnage qui n'a encore jamais été soumis à une étude approfondie mais aussi d'expliquer comment et pourquoi, à une époque où la France était plongée dans les Guerres de religion à la fin du XVI^{ème} siècle, les dramaturges se sont intéressés à ce type de personnage, comment et pourquoi ils l'ont à maintes reprises mis en scène, et enfin comment et pourquoi ces récurrences dans le théâtre tragique de l'époque ont évolué jusqu'au déclin de la tragédie post-voltairienne, faisant du monstre un élément fondamental de l'évolution globale de la tragédie.

L'ambition de cette analyse est grande tant le monstre dans ce contexte théâtral se situe au croisement de divers domaines : sa présence dans les pièces est tout à la fois à étudier dans le contexte de la littérature globale de l'époque concernée et dans le contexte social et politique dans lequel elle se développait, mais aussi cette récurrence du monstre est à aborder d'un point de vue idéologique, philosophique, historique, théologique, esthétique.

Les personnages monstrueux étudiés dans ce travail sont alors les personnages les plus significatifs. Le corpus de cette étude ne prend pas en compte les personnages faisant seulement preuve de méchanceté, c'est-à-dire les personnages qui font, à un moment donné, preuve de noirceur mais finissent par revenir à une humanité. Nous ne retenons que *« ceux qui ont des passions vicieuses et excessives »* selon les mots d'Antoine Furetière[14]. Nous ne retenons pas tous les personnages coupables

[14] Antoine FURETIERE, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts,* A. Et R. Leers, La Haye, 1690, ouvrage numérisé sur le site Gallica de la BNF, réf. Ark:/12148/bpt6k50614b.

Furetière donne au substantif « monstre » les définitions suivantes :

« Prodigue qui est contre l'ordre de la nature, qu'on admire, ou qui fait peur. Aristote dit que le monstre est une faute de la nature, qui voulant agir pour quelque fin, n'y peut pas neantmoins arriver, à cause que quelques-uns de ses principes sont corrompus […]
Se dit aussi de ce qui est gros extraordinairement […]
Se dit aussi de ce qui est extraordinairement laid […]

ou ingrats de tragédie, mais uniquement les personnages volontairement cruels, ceux qui rayonnent par leur perversité fondamentale et inchangeable, ceux qui en eux-mêmes incarnent le Mal. Ainsi, même si de nombreux personnages offrent matière à discussion (Mithridate, Roxane, Hermione, Horace…), beaucoup ont en effet connu la tentation du monstrueux mais sans jamais lui céder et s'y abandonner totalement. Auguste par exemple apparaît plutôt de cette façon comme un personnage ayant connu la tentation du monstrueux ou, au pire, comme un « ancien monstre » qui, par le pardon, se convertit à l'humanité. Phèdre, certes, fait preuve de méchanceté mais possède malgré tout un caractère humain et est finalement prise de remords. Horace tue certes sa sœur mais surtout par patriotisme et est racheté par les justifications du dernier acte. Et même dans le registre comique, Dom Juan n'hésite pas à user de multiples stratagèmes pour parvenir à ses fins mais semble plutôt subir son sort de séducteur impénitent et n'est donc pas un monstre ; Tartuffe quant à lui devient plus complexe mais sans être monstrueux puisqu'il reste dans le cadre du profit, de l'intérêt individuel sans chercher à blesser volontairement par un quelconque goût du Mal en tant que tel : il ne fait qu'essayer d'asseoir sa légitimité et de séduire Elmire sans tenir compte réellement des dommages collatéraux. De multiples personnages ainsi, animés par leurs désirs de concupiscence, d'ambition, de gloire, pourraient être assimilés à des « méchants » mais ne deviennent pas pour autant des monstres car il convient de distinguer une certaine grandeur dans la cruauté pour véritablement parler de monstres. Dans les cas précédents en effet, la cruauté peut s'expliquer alors que la véritable monstruosité engendre une certaine forme d'incompréhension. Il convient

---

Se dit figurément en Morale, de ceux qui ont des passions vicieuses et excessives. Neron estoit un monstre en cruauté. Ce vieillard est un monstre d'avarice. Le peuple seditieux est un monstre à cent testes. On dit aussi d'un homme fort scelerat, que c'est un monstre que l'enfer a vomi, un monstre de nature. On dit aussi que l'heresie est un monstre, qu'il faut estouffer dès la naissance ».

ainsi de s'attarder davantage sur ceux qui s'écartent de la norme, dans une certaine rareté, ceux qui agissent pour eux tout en souhaitant le mal des autres, ceux qui, enfin, n'évoluent pas vers une quelconque reconversion, vers une quelconque remise en question de leurs actions. Nous retiendrons cette citation de Didier Souiller :

> *« Le monstrueux, c'est la coexistence de la raison et du sentiment humain, voire chrétien, qui s'exprime dans un ultime repentir souvent exemplaire, et de la violence la plus instinctive et la plus sanguinaire »*[15].

Dans ce travail de thèse, les personnages étudiés seront par ailleurs exclusivement ceux de la tragédie, de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle. Le corpus est déjà conséquent et il conviendrait d'étudier spécifiquement les monstres de la tragi-comédie ou de la tragédie en musique selon les perspectives propres de chaque genre. Nous ne tiendrons donc compte ici que de la tragédie, avec les spécificités esthétiques qui lui sont propres, lesquelles, en théorie du moins, excluent la présence d'un monstre. Quelques véritables monstres psychologiques, tels Médée chez Euripide, peuplaient déjà la tragédie antique, comme nous le verrons, mais à partir du IV^{ème} siècle avant Jésus Christ, avec Aristote, le genre tend à évoluer. En effet, la *Poétique* d'Aristote préconisait pour la tragédie des personnages « ni totalement bons, ni totalement mauvais »[16]. Avec la redécouverte des Anciens, cette *Poétique* devient un guide incontestable du théâtre classique. Racine lui-même reprendra le précepte aristotélicien pour concevoir la plupart de ses personnages dans une formulation du héros tragique « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant »[17], « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent »[18]. Or nos

---

[15] Didier SOUILLER, article « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poésie baroque européenne (1600-1650) », Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, pp. 437 à 448, p. 446.

[16] ARISTOTE, *Poétique*, selon le chapitre XIII, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN, Collection Classiques de Poche, Le livre de Poche, Paris, 1990, pp. 103-104

[17] RACINE, première préface d'*Andromaque*, Théâtre complet, tome I, édition présentée, établie et annotée de Jean-Pierre COLLINET, Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1983

monstres se situent véritablement du côté des « totalement méchants » et ne répondent pas en cela à la doctrine aristotélicienne.

Cette étude sur le monstre de la fin du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle présente un intérêt dans la mesure où, malgré la récurrence de ces monstres sur la scène tragique à l'époque, et malgré la présence de la monstruosité dans l'imaginaire des spectateurs, ce personnage n'a jamais été étudié avec précision. Pourtant, la présence de monstres sur scène est loin d'être anodine. Il n'est pas anodin que des dramaturges comme Corneille ou Racine pour les plus connus de nos jours aient mis en scène des personnages entièrement tournés vers le mal (à côté de personnages qui, selon les directives aristotéliciennes, se situaient à mi-chemin entre le bien et le mal), des personnages qui se situent uniquement du côté de la terreur inspirée chez les spectateurs au lieu d'être du côté de la crainte ou de la pitié.

La question que nous pouvons nous poser est donc dans un premier temps celle de l'intérêt de la mise en scène de tels personnages. Dans un contexte où le théâtre reste intrinsèquement lié à la société dans laquelle il apparaît, et dans laquelle il peut être joué, que révèlent ces tragédies sur la société ? En fonction aussi de l'évolution de cette société d'Ancien Régime, de la fin du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle, quelle est l'évolution que présentent ces monstres sur la scène tragique? Et qu'est-ce que cela préfigure dans l'évolution générale de la littérature ? Il conviendra de montrer comment le monstre est en soi un personnage qui fait évoluer le tragique, et comment enfin le monstre préfigure de loin le personnage noir de l'époque romantique, à l'intérieur d'une esthétique qui normalement l'exclut.

---

[18] RACINE, préface de *Phèdre*, in *Racine, Théâtre complet*, tome II, édition présentée, établie et annotée de Jean-Pierre COLLINET, Collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1983, p. 277

Les personnages vraiment monstrueux se définissent donc par le fait que ce sont de très grands criminels dans leurs comportements et leurs actions, mais surtout par le fait qu'ils ne changent pas dans leur noirceur extrême. Car les monstres sont des personnages de pouvoir, ou qui miment une situation de pouvoir afin d'asseoir leur légitimité qui ne serait pas reconnue de fait comme telle. Mais s'ils ne sont pas en position de toute-puissance, on ne peut qu'observer qu'ils font tout leur possible pour y parvenir, quels que soient les moyens utilisés. Leur soif de toute-puissance est en effet un de leurs traits de caractère prédominants. Le monstre ne se plaît que dans cette démesure du pouvoir. L'enivrement, l'obsession du pouvoir créent chez eux un débordement des limites morales et éthiques sous-jacentes aux sociétés.

La transgression semble même être un élément fondamental de leur fonctionnement : comme un puissant stimulant, elle augmente leur désir même de puissance. Ils sont sans cesse prêts à tout mettre en œuvre pour parvenir à une puissance sans faille aucune, à un pouvoir suprême. Mais, nous l'avons dit, il est important de noter que tous les rois tyranniques ne sont pas des monstres, dans la mesure où il faut une certaine grandeur, un relief pour être véritablement monstrueux. Le monstre est un personnage qui attire à lui tous les regards, un personnage qui interpelle et repousse tout à la fois, un personnage-phare autour duquel les autres gravitent. Aussi, pour le personnage monstrueux, l'essentiel est-il d'être reconnu comme un personnage puissant et intouchable, un personnage aux pouvoirs sans limite, et un personnage redouté. Pour cela, si l'exploit ou l'éthiquement acceptable ne suffisent pas, le crime fera le reste. Il est aussi intéressant de remarquer dès à présent que le monstre, souvent représenté comme une figure de pouvoir, au-delà de ses spécificités humaines, devient un élément très représentatif de la montée en puissance du rôle de l'Etat.

Le monstre est en outre un criminel doté de capacités de raisonnement et d'argumentation. Il incarne en lui-même l'absolu du crime. C'est une figure

univoque : le monstre moral est tout entier dans la contre-valeur, c'est un monstre d'immoralité. Et en définitive, la norme que transgresse le monstre, c'est l'humanité elle-même. Il incarne alors les angoisses d'une société et le désir de s'en préserver, dans un double mouvement de désignation et de conjuration de la menace.

Le monstre agit de transgressions en transgressions. C'est dans la répétition et dans la constance de la puissance de ses actes qu'il est monstrueux. Un seul acte ne suffirait pas. Cela pourrait être une « faute », une « erreur ». Les dramaturges posent alors à chaque scène d'exposition un rappel des méfaits multiples et de la crainte instaurée.

Il serait en outre délicat, par souci de chronologie des idées, de parler ici d'une approche psychanalytique du monstre ; nous essaierons toutefois de comprendre le fonctionnement de ce personnage tel qu'il est présenté par les dramaturges en établissant notamment différentes formes de monstruosité et en les comparant.

Ce travail de recherches s'inscrit donc dans un projet esthétique et historique, au travers d'une étude sur le monstre après le Moyen-Age au théâtre, dans une perspective d'histoire littéraire. Il s'agit de comprendre ainsi pourquoi l'inconscient collectif a besoin de mettre en scène ses obsessions pour les exorciser.

Le corpus de tragédies étudiées révèle des monstres significatifs, témoignant d'une évolution dans le goût, dans les attentes du public, avec une conciliation plus ou moins réussie avec l'esthétique traditionnelle de la tragédie. D'autres monstres auraient pu être cités, mais une certaine restriction, présentant les différents types de monstres figurant dans la tragédie de l'époque, permettra d'en avoir une étude plus poussée. Les textes choisis sont donc les suivants :

Robert Garnier, *Les Juives* (1583), avec le personnage de Nabuchodonosor

Du Monin, *Orbec-Oronte* (1583), avec Sulmon

Alexandre Hardy	*Scédase ou l'hospitalité violée* (1610), avec Charilas et Euribiade
Anonyme,	*La Tragédie française d'un More cruel* (1610), avec le More cruel
Pierre Corneille,	*Médée* (1635), avec Médée
	Rodogune (1645), avec Cléopâtre
	Théodore vierge et martyre (1646), avec Marcelle
	Héraclius (1646), avec Phocas
	Attila (1661), avec Attila
Racine,	*Britannicus* (1669), avec Agrippine et Néron
Campistron,	*Andronic* (1685), avec l'Empereur
Racine,	*Athalie* (1691), avec Athalie
Crébillon,	*Atrée et Thyeste* (1707), avec Atrée
Voltaire,	*Mahomet* (1741), avec Mahomet
	Mérope (1743), avec Polyphonte

Le choix de ce corpus s'explique par l'axe souhaité de cette recherche, une recherche sur la symbolique de ce type de personnage dans l'histoire littéraire de la tragédie. Le premier monstre du corpus, Nabuchodonosor, apparaît en effet comme le premier vrai monstre de la tragédie à codification classique. Avant *Les Juives* de Robert Garnier, le théâtre tragique s'apparente en effet davantage à de longues lamentations dans lesquelles l'action est peu présente. Nabuchodonosor représente la première apparition du Roi qui agit, en monstre en l'occurrence, mais qui agit aussi en tant qu'une action se déroule véritablement entre le début et la fin de la pièce. L'étude se poursuit ensuite sur cent soixante ans d'histoire littéraire pour aller jusqu'au dernier vrai monstre de la tragédie classique, Polyphonte dans

Mérope, avant de passer, après Voltaire, à un affaiblissement notable de la tragédie. Seize personnages monstrueux seront méticuleusement analysés ici dans leur contexte littéraire et social qui bien évidemment évolue. Ces seize monstres sont choisis en fonction de leur exemplarité marquante en termes de monstruosité.

Ces cent soixante ans de création littéraire illustrent néanmoins la même théorie de pensée tragique ; la constitution de la doctrine tragique se fige alors pour rester une référence jusqu'aux pièces de Voltaire, avec cependant une évolution sensible vers ce qui alimentera plus tard le drame romantique, en particulier dans le pathos.

Cette étude traite donc de monstres de tragédies en étudiant l'esthétique de ce genre, tout en prenant en considération la mémoire antique de la monstruosité, l'actualité politique et la sensibilité de l'époque. Il s'agit d'évoquer une catégorie de personnages tragiques : le monstre, personnage sanglant, effroyable, insaisissable, chez qui il n'y a rien à sauver, le monstre dans cette époque de renouvellement et aussi de tourmente, sur les plans scientifique, culturel, politique et religieux.

Diverses études critiques ont permis de trouver de riches repères quant aux formes et aux contextes de la littérature de l'époque. Outre les ouvrages généralistes sur la tragédie comme *La tragédie classique en France* de Jacques Truchet[19] ou *La tragédie classique (1550-1793)* de Jean Rohou[20], nous pouvons d'ores et déjà citer ici le riche ouvrage édité sous la direction de Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)* qui offre une anthologie significative à la charnière des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles du courant violent de l'esprit d'Ancien Régime en littérature.

[19] Jacques TRUCHET, *La tragédie classique en France*, Littératures Modernes, PUF, Paris, 1997

[20] Jean ROHOU, *La tragédie classique (1550-1793)*, coll. « Anthologies SEDES », SEDES, Paris, 1996

D'autres sources seront bien évidemment riches d'apport, des sources comme les ouvrages de Charles Mazouer, *Le théâtre français de l'Age classique*[21], ou *Le théâtre français de la Renaissance*[22], ou encore, sous la direction de Robert Aulotte, le *Précis de Littérature française du XVI*^{ème} *siècle*, en particulier l'article de Madeleine Lazard sur « Le théâtre »[23].

Pour apporter un complément d'informations sur la tragédie de l'époque, et pour approfondir l'analyse des monstres à proprement parler, cette étude tentera de donner une définition précise du monstrueux et des catégories de la monstruosité. Il s'agit là d'un projet lié à l'histoire littéraire, mais aussi d'un projet esthétique, puisque dans ces tragédies mettant en scène des monstres, priorité est donnée au plaisir effrayant, au goût pour l'horrible. Nous sommes dans l'affreux spectacle des passions, dans la représentation de l'excès. Le plaisir effrayant se lit dans le fait que paradoxalement, comme nous avons commencé à l'évoquer, le monstre fanatique de pouvoir incarne la notion de grandeur dans le Mal. Et l'un des intérêts majeurs de cette étude est comprendre pourquoi et comment ces personnages monstrueux, malgré leur comportement touchant à l'inhumain, persistent dans l'époque concernée à la fois à intriguer et à fasciner les dramaturges et les spectateurs. Il s'agit de comprendre pleinement leur rôle dans le genre tragique. Le monstre suscite donc une réflexion esthétique dans la mesure où il existe une beauté du personnage.

Concernant la mise en scène du personnage monstrueux, on observe en outre que, sous la plume du dramaturge, le monstre déséquilibre totalement l'intérêt d'une

[21] Charles MAZOUER, *Le théâtre français de l'Age classique, tome I, Le premier XVIIè siècle*, Champion, Paris, 2006

[22] Charles MAZOUER, *Le théâtre français de la Renaissance*, Champion, Paris, 2002.

[23] Sous la direction de Robert AULOTTE, *Précis de Littérature française du XVI*^{ème} *siècle*, PUF, Paris, 1991

pièce à son profit. Par sa seule présence, il exerce une influence manichéenne sur la distribution. Car à côté de la majorité des tragédies qui concentrent l'attention du spectateur sur un noyau restreint de personnages, dans les tragédies mettant en scène un monstre, toute notre attention est portée sur ce personnage précis. On guette ses réactions et ses comportements face aux autres protagonistes qui apparaissent alors comme un ensemble de victimes. Le personnage monstrueux nous guide vers une réflexion fort intéressante sur la notion de toute-puissance et a contrario sur celle de la clémence, puisque les monstres s'y refusent. Nombre de pièces de la Renaissance posent en effet la question du pouvoir et de sa légitimité. Chez Ronsard déjà L'*Institution du Roi Charles IX* nous interrogeait sur la clémence du monarque, la clémence comme vertu éminente chez un monarque selon les théoriciens politiques de la Renaissance.

Grâce à un ensemble d'observations qu'engendre la représentation du personnage monstrueux, l'on peut dire qu'une étude sur le monstre se situe au croisement de réflexions littéraires, esthétiques, historiques et politiques. L'objectif de cette thèse est donc d'étudier avec précision la portée de ce personnage monstrueux sur la scène tragique en France. Il s'agit d'étudier les caractéristiques du personnage monstrueux au théâtre. Il s'agit de comprendre comment le genre littéraire de la tragédie parvient à mettre en scène ce personnage dans une époque charnière de la Renaissance au Siècle des Lumières, c'est-à-dire du goût pour le spectaculaire et l'énorme, au goût pour l'intensité des émotions. Cette nouvelle époque sera elle-même teintée de l'appel à la Raison et aux prémices des notions de libre-arbitre, de liberté et d'affranchissement par rapport aux pouvoirs en place. Il s'agit enfin de mettre en valeur ce personnage qui se révèle être un personnage clé dans la compréhension du genre théâtral du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle, de savoir comment ce protagoniste qui n'apparaît sur la scène française qu'à la fin du XVI^{ème} siècle va peu à peu préparer au drame romantique, en posant déjà des jalons esthétiques

d'un imaginaire qui, malgré la rupture entre tragédie et drame, resurgira et s'épanouira sous la plume des dramaturges du XIX^{ème} siècle.

Cette étude s'articule donc en trois grandes sections.

- La première section, « De la sensibilité pour le monstrueux au monstre de tragédie », présentera tout d'abord les origines du monstrueux, origines sociales, politiques, idéologiques et littéraires de la sensibilité pour l'horrible, origines du contexte dans lequel vont apparaître les monstres de tragédies. Les monstres du corpus seront ensuite exposés un à un dans leurs spécificités, à la façon d'une galerie, pour souligner les caractéristiques principales de chaque personnage monstrueux dans le traitement littéraire qui lui est accordé.

- La deuxième section, « Monstre et dramaturgie », tentera de décrire le monstre dans le schéma de la tragédie, en tant que personnage en sein d'un système de personnages. Nous n'étudierons pas la mise en scène à proprement parler de tragédies, d'une part car les informations sont peu nombreuses sur le théâtre de l'époque, et d'autre part parce qu'une telle étude mériterait encore tout un travail de doctorat ; la finalité du texte de théâtre reste bien évidemment sa représentation sur scène, mais cette étude porte plus spécifiquement sur la trajectoire du héros tragique qu'est le monstre. Après une synthèse sur les spécificités les plus souvent établies par les dramaturges pour camper un monstre, nous verrons que la distribution manichéenne choisie par les dramaturges contribue au plaisir tragique de l'horreur qui trouve grâce dans un intervalle de représentation de la supériorité mais aussi de la faiblesse profonde du monstre.

- La troisième et dernière section, « Monstre et réflexion sur l'homme », présentera enfin ce qu'illustre la représentation de personnages monstrueux au-delà du cadre purement scénique. La mise en scène de tels personnages traduit en effet une

réflexion latente sur le bien et le mal, la justice et l'injustice, les peurs des hommes et leur fragilité face, entre autres, au pouvoir politique dominant. Enfin, il conviendra de montrer en quoi, précisément au travers de ses caractéristiques particulières et de la réflexion sociétale qu'il incarne, le monstre est aussi, à part entière, un personnage qui propose une évolution de la tragédie classique.

PREMIERE SECTION : DE LA SENSIBILITE POUR LE MONSTRUEUX AU MONSTRE DE TRAGEDIE

CHAPITRE 1 : ETUDE DU CONTEXTE POLITIQUE, SOCIAL ET CULTUREL ET RAPPORT A LA SENSIBILITE RENAISSANCE ET BAROQUE

Les personnages monstrueux des tragédies que nous allons étudier ont vu le jour dans un contexte bien particulier, un contexte dans lequel l'on peut noter une véritable sensibilité collective à la monstruosité. En effet, le climat social et politique de la fin du XVI^{ème} siècle est en effet empreint de difficiles épreuves à traverser avec les guerres de religion notamment. Un goût littéraire général se prononce alors pour ce qui incarne le violent climat social de l'époque. On découvre ou redécouvre au théâtre ce qui se traduit en politique. A une époque où les découvertes en tout genre se succèdent, les nouvelles théories sur l'homme amènent à réfléchir sur sa place dans la société et sur les comportements à adopter. Dans un goût croissant pour la démesure et le spectaculaire, le monstre en lui-même représente dès lors ce nouveau courant de pensée, cette réflexion esthétique et philosophique sur le pouvoir et les limites de l'humain. Il interroge en tant qu'incarnation du pouvoir sans limite, de l'autorité absolue.

Afin d'étudier avec précision la place et l'influence des personnages monstrueux sur la scène tragique, il convient donc, avant toute autre chose, de bien spécifier le contexte de leur apparition, le contexte politique dans un XVI^{ème} siècle qui passe de l'effervescence en tout genre à un assombrissement retentissant, le contexte social et culturel dans lequel évolue l'homme de la Renaissance, et enfin cette attirance grandissante pour la représentation de la monstruosité au XVI^{ème} siècle.

1) Contexte politique propice à cette thématique

a) XVI^{ème} siècle : de l'essor à l'assombrissement

Le XVI^{ème} siècle est une période qui a d'abord connu de multiples évolutions pour finalement s'assombrir au fil des ans et des courants de pensée divergents. C'est,

avec tous ces tenants et aboutissants, le siècle de la Renaissance, de la Réforme, et des guerres de religion. Cette étude s'ouvre dans un premier temps sur le contexte social, politique et culturel de la France d'Ancien Régime, afin de cerner au mieux l'importance que revêt la présence de monstres au théâtre à l'époque. Nous allons ainsi tenter d'établir d'ores et déjà le décor politique et sociétal dans lequel le monstre moral a pu prendre forme.

Un dynamisme social

Le XV^{ème} siècle déjà apparaissait comme une période de transition par rapport aux goûts, aux façons de penser et aux tendances, mais dès le XVI^{ème} siècle, l'on assiste véritablement à un courant d'aspirations nouvelles, une période de vie débordante d'activité intense dans tous les domaines littéraires et artistiques. Le XVI^{ème} siècle a ainsi été d'abord une période très faste, très novatrice, porteuse d'un élan nouveau.

Des découvertes majeures voient le jour, comme la découverte puis l'exploration de l'Amérique par Christophe Colomb puis Magellan ou celle de nouvelles routes maritimes par Vasco de Gama ; ces découvertes offrent de nouveaux horizons et une nouvelle réflexion, tout comme les études de Copernic sur le système solaire et la place de la Terre dans celui-ci. L'on découvre un élargissement de la conception du vivant. L'anatomie et la chirurgie se développent, en particulier grâce aux études d'Ambroise Paré. L'apparition de l'imprimerie à la fin du XV^{ème} siècle permet quant à elle, tout au long du XVI^{ème} siècle, de faire circuler plus facilement les idées et de diffuser plus largement des œuvres littéraires. Le renouveau de la science et de la littérature crée d'ores et déjà des esprits nouveaux. La Renaissance se caractérise à ses débuts par un énorme appétit de savoir et un optimisme sans borne.

A cette même époque, on observe que peu à peu, des changements s'opèrent dans les structures sociales, changements qui auront une influence sur la créativité.

En effet, la population reste rurale à plus de 80%, mais vit un peu mieux qu'au Moyen-Age. Durant la première moitié du XVI^{ème} siècle, les campagnes retrouvent la paix ; on fait de meilleures récoltes sur des terres qu'on ne dévaste plus ; les épidémies ravagent moins une population mieux nourrie et les échanges commerciaux bien organisés à travers tout le royaume permettent une prospérité relative. La population urbaine s'accroît rapidement : Paris compte 300 000 habitants, Lyon et Rouen 100 000 ; d'autres grandes cités attirent elles aussi toutes les activités commerciales et industrielles du royaume : Marseille, Bordeaux, Montpellier, Toulouse, Dijon, Nantes ou Troyes.

Un esprit de vitalité et de dynamisme se développe. C'est le pouvoir économique qui désormais remplace le pouvoir féodal ; si la Cour pèse encore de tout son poids sur les transformations de la société, les hommes d'affaires, banquiers, commerçants, riches artisans, à la place des seigneurs d'autrefois, vont influencer aussi les mentalités, les mœurs, les arts de la Renaissance. Le théâtre se déploie donc en cette période d'effervescence.

Au théâtre, les genres du Moyen-Age restent longtemps à l'honneur. L'on joue encore des Mystères[24] jusqu'à la moitié du siècle. Les farces[25], sotties[26], moralités[27]

---

[24] Le mystère est un genre théâtral apparu au XV^{ème} siècle. Il se composait d'une succession de tableaux animés et dialogués écrits pour un public très large, mettant en œuvre des histoires et des légendes dont l'imagination et la croyance populaires s'étaient nourries. Le surnaturel et le réalisme s'y côtoyaient. La Passion du Christ était un de ses sujets traditionnels.

[25] La farce, qui a comme but de faire rire et qui a souvent des caractéristiques grossières, remonte à l'antiquité gréco-romaine. Aristophane et Plaute l'ont illustrée dans nombre de leurs œuvres.

[26] La sottie est une pièce politique, d'actualité, jouée par les *Sots* ou les *Enfants-sans-Souci*. Les *Sots* fondent leur système de satire sur cette hypothèse que la société tout entière est composée de *fous*. Par-dessus leur costume, ils revêtent les attributs qui désignent tel ou tel état, telle ou telle fonction : le juge, le soldat, le moine, le noble, etc.

[27] La moralité est un genre littéraire et théâtral du Moyen Âge et du XVI^{ème} siècle, didactique et allégorique. Elle met en scène des personnages allégoriques, représentant les vices et vertus des hommes ainsi que les défauts de la société ; le thème central est l'antagonisme entre Bien et Mal.

continuent à être exploitées. On joue, pendant tout le XVI^{ème} siècle, des pièces de théâtre du Moyen Age. Les Confrères de la Passion achètent encore un local en 1548. La même année, le Parlement leur interdit de jouer des sujets religieux ; mais on joue des histoires profanes et romanesques jusque vers la fin du siècle. Les Basochiens jouent des moralités, farces et soties sans doute jusque vers 1575 ; les Enfants sans souci donnent encore des représentations en 1585. En province, les mystères ne cessent d'être représentés qu'au début du XVII^{ème} siècle. Les farces y resteront en faveur jusqu'au moment où Molière les retrouvera et les ramènera à Paris.

Un foisonnement intellectuel

Quelques rappels peuvent ici être apportés pour prendre pleinement en considération l'importance de la vie intellectuelle et artistique qui permettra, en particulier dans le contraste qui surgira par la suite des événements, la représentation de monstres au théâtre. En effet, cette période florissante est en étroite correspondance avec l'avènement de François I^{er}. Favorable à l'esprit nouveau, ce roi était un protecteur des Lettres, des Arts et des Sciences. Sa propre instruction était pourtant limitée puisque, semble-t-il, il ne connaissait pas le latin, mais il voulait insuffler au royaume toute l'énergie, toutes les ouvertures qu'offraient les nouvelles réflexions. Sa sœur Marguerite de Navarre fera d'ailleurs de même à son tour, étant elle-même auteur d'un recueil de nouvelles à la manière de l'italien Boccace, l'*Heptaméron*.

François I^{er} fonde le Collège des lecteurs royaux (notre actuel Collège de France) regroupant des professeurs de latin, de grec et d'hébreu. Il ouvre sa bibliothèque aux humanistes et l'enrichit de manuscrits grecs et d'un exemplaire de chaque nouveau livre publié. Il cherche à attirer en France tous les plus grands artistes italiens comme Léonard de Vinci (qui meurt près d'Amboise en 1519). Dans tous les

domaines artistiques (musique, céramique, gravure, peinture, sculpture, et même constructions), le style gothique du XV^{ème} siècle disparaît ainsi peu à peu au profit d'un style Renaissance recherchant toujours la somptuosité des matériaux, la gaité, la clarté, l'élégance. C'est ainsi que se construisent par exemple les premiers châteaux de la Loire, comme Chambord ou Chenonceaux.

En outre, lorsque la Cour de France remplace les anciennes petites cours féodales, les souverains réunissent auprès d'eux des artistes, tant par goût personnel pour les arts que par souci de donner à la Cour plus d'éclat : l'artiste est à la fois celui qui embellit par son art le cadre de vie et celui qui peut assurer la gloire d'un prince en le célébrant. Pour attirer à eux les lettrés, les souverains font divers dons comme des pensions ou des bénéfices ecclésiastiques qui assurent des revenus fixes. L'écrivain n'est donc pas indépendant mais est considéré différemment : il a sa place à la Cour selon une hiérarchie nouvelle qui reconnaît peu à peu à l'artiste un rang d'exception parmi les courtisans : l'homme de lettres se voit désormais de mieux en mieux considéré par un public de plus en plus amateur de culture littéraire.

La France va prendre pour modèle l'Italie, où est véritablement né le mouvement de la Renaissance. Les contacts avec l'Italie se font dans le contexte difficile des guerres d'Italie (1494-1516), mais aussi au travers de différents échanges comme les missions religieuses ou diplomatiques des Français en Italie ou encore les séjours (d'études ou de complaisance) des Italiens en France. En tout état de cause, Français et Italiens se rencontrent et échangent, et les Français reviennent en France avec des idées nouvelles sur l'art de vivre notamment. Sur le modèle des Italiens, les humanistes français vont alors rechercher l'inspiration antique. Le terme d'humaniste va alors représenter un idéal de sagesse et toute une philosophie de vie. Et avec les poètes de la Pléiade se développe un humanisme créateur. De plus en plus d'érudits souhaitent retrouver les textes antiques et apprennent donc le latin et le grec.

L'instruction évolue aussi peu à peu. Les citadins du XVI^{ème} siècle ont des besoins nouveaux : lire, écrire, compter mais aussi s'informer sur ce qui se fait ailleurs, connaître ce qui existe. Ainsi, à côté des grandes facultés traditionnelles, les villes créent des collèges, écoles plus accessibles aux élèves que les universités (avec des bourses, des internats…). Ces collèges seront l'un des vecteurs de l'esprit nouveau de l'humanisme.

Une première évolution de la scène théâtrale

Peu à peu un théâtre nouveau se substitue alors au théâtre du Moyen Age. Ce théâtre est imité du théâtre grec et latin ; mais c'est à l'étranger qu'il a d'abord été réalisé. En Allemagne, en Angleterre, en Italie, on représente des pièces antiques, puis on en écrit en latin et on les joue. En France, il y a des traductions dès 1506 et des tragédies en latin sont jouées dans les collèges dès 1539. C'est en Italie qu'on écrit les premières tragédies en langue moderne. La première tragédie en langue française est la *Cléopâtre captive* de Jodelle, représentée en 1552. Les pièces eurent d'ailleurs un grand succès. Dès lors les tragédies se multiplient. Les plus intéressantes sont celles de Jacques Grévin, de Robert Garnier et de Montchrestien.

Pour le public lettré, nul besoin de recherches de décors, de costumes (sauf dans le luxe de la Cour) : de simples tapisseries délimitent l'espace dans lequel jouent les acteurs ; ces tapisseries ne représentant pas nécessairement le décor de l'action ; on est loin des toiles peintes au Moyen-Age qui variaient au fur et à mesure des changements de lieu, et permettaient ainsi au public populaire des mystères de suivre l'action. Si l'on n'a guère besoin de décors et de costumes, c'est que le public concerné connaît bien, et par avance, le sujet de la tragédie : il est inspiré de l'Antiquité païenne, parfois aussi d'un épisode biblique. Fidèles aux principes de l'imitation de la Pléiade, les auteurs n'inventent pas leurs sujets mais les puisent dans la culture grecque, latine, italienne, fonds commun des intellectuels du temps.

Si l'enseignement est plus répandu, au XVI^{ème} siècle, l'élite seule sait lire et écrire et c'est pour elle que les auteurs composent. L'absence d'un public populaire cultivé explique l'échec de la tragédie de la fin du XVI^{ème} siècle. Lorsqu'on supprima la représentation des mystères (1548), si appréciés au Moyen-Age, on ne put remplacer dans le goût du public ces œuvres par celles du théâtre humaniste : elles étaient destinées au public des collèges, pas à celui de la rue. Le théâtre du XVI^{ème} siècle échoua de ne pas avoir rencontré un public suffisamment large pour assurer son succès.

Ainsi, lorsque la tragédie est jouée dans les collèges, elle peut être écrite en latin pour un public qui le maîtrise parfaitement. Lorsqu'elle quitte le cadre purement scolaire, et qu'elle est écrite en français, elle reste le divertissement d'un petit nombre de riches bourgeois. Bien sûr, il arrive qu'une tragédie soit jouée en public sur une place, en ville, mais toujours par des comédiens occasionnels issus du public lettré : les troupes ambulantes de professionnels n'apparaissent que vers la fin du siècle. Même à la Cour, les rôles sont souvent tenus par les courtisans eux-mêmes, et toujours par des hommes.

L'assombrissement et la fin du théâtre des lamentations

Le XVI^{ème} siècle est le siècle du foisonnement des idées et de la réflexion critique. Avec la nouvelle diffusion des idées, les thèses de Luther puis de Calvin[28] vont se répandre peu à peu dans tout le royaume et l'on assiste alors aux débuts de la Réforme. Les divergences d'opinions religieuses entre catholiques et protestants vont cependant s'accroître rapidement pour aboutir à des conflits religieux qui dégénèrent en guerre civile : les guerres de religion. Des tensions vont alors à plusieurs reprises ensanglanter la France.

[28] Cf chapitre 1, 1),b)

François Ier, protégeait les humanistes, et assurait d'abord la liberté de croyance, mais l'Affaire des Placards en 1534 l'avait déjà conduit à changer d'attitude : les luthériens furent brûlés. Les divergences entre catholiques et protestants s'accentuèrent peu à peu.

Le règne d'Henri III (1574-1589) et les toutes premières années de celui d'Henri IV (1589-1610) sont entièrement marquées par les guerres de religion. La situation générale du royaume est catastrophique. Dans un tel contexte, ce siècle qui avait commencé par saluer l'avènement d'un nouvel état d'esprit, annonciateur de progrès, de paix, d'ouverture, se clôt dans la violence et les désillusions.

La littérature de ces dernières années du XVI^{ème} siècle se fait l'écho des engagements, des guerres, du repliement de l'individu sur lui-même. Le théâtre tragique qui nous intéresse en particulier voit dès lors l'illustration de ce contexte social violent. Certes, d'autres genres littéraires y font aussi référence ; il suffit de penser ici aux *Discours sur les misères de ce temps* de Ronsard (1562) ou aux *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné (1616), mais Madeleine Lazard explique que :

> *« Dans la tragédie, l'utilisation des situations-types du théâtre de l'Antiquité, adaptées à un sujet historique ou biblique, est mise au service d'une méditation sur la destinée humaine, à vocation largement didactique, nettement satirique et militante quand elle débouche sur la propagande religieuse. L'œuvre se charge d'allusions implicites à l'actualité, à laquelle s'applique très précisément le message moral qu'elle veut délivrer, et reflète consciemment les inquiétudes et les interrogations contemporaines »*[29].

Dans une période de troubles, le but de la tragédie est d'inciter à la méditation sur les sujets sensibles. Garnier sera de ceux qui appelleront à la modération, dans un théâtre orné de sentences morales.

---

[29] Madeleine LAZARD, article « Le théâtre », *Précis de Littérature française du XVI^{ème} siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, p.67

Christian Biet remarque pour sa part que la tragédie de l'échafaud illustre dès la fin du XVI^{ème} siècle, par certaines scènes barbares, la violence inhérente à ce contexte difficile :

> *« à l'extrême fin du XVIè siècle et au tout début du XVIIè naît, en France, un nouveau théâtre à partir duquel se constitue notre théâtre moderne. Maintenant oublié, encore négligé parce que recouvert par l'ombre nationale du sacro-saint classicisme, bien proche des théâtres élisabéthain et espagnol qui lui sont contemporains, ce théâtre de l'échafaud s'est effacé des mémoires. Les tragédies des Alexandre Hardy, Nicolas Chrétien des Croix et de tant d'anonymes normands n'apparaissent pas au fronton des gloires nationales. On rappelle, parfois, que le théâtre de cette époque a su intéresser Corneille (qui cite, au tout début de son* Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire *de 1660,* Scédase, ou l'Hospitalité violée *de Hardy, avec tout le respect qui lui est dû), et l'on admet généralement qu'il s'agit là de tragédies « balbutiantes ». Or, la question n'est pas celle du balbutiement, ou d'une sorte de barbarie que le siècle classique aurait su dompter, mais celle de la naissance infiniment créative d'un spectacle, du plaisir d'expérimenter les formes, les cas de figure, la casuistique juridique et les tensions qui les produisent, celle de la mise en place de la notion de représentation dans un lieu problématique et composite qu'est le lieu du théâtre. La question est tout simplement celle de la naissance d'une modernité. Or cette modernité passe par des villes, Rouen et Paris, par des lieux, les nouveaux bâtiments théâtraux, par un public, nouveau, de spectateurs et de lecteurs, par une édition en plein essor »*[30].

Ainsi, dans le domaine théâtral, l'on voit apparaître un type de personnage incarnant ce contexte de l'époque : le monstre psychologique revient sur la scène tragique, à la fois dans le respect de la recherche des sources antiques, voulue par les humanistes, et pour illustrer le désordre causé par des volontés de toute-puissance.

En outre, il faut noter qu'au XVI^{ème} siècle, partout en Europe se constituent de grands Etats politiques, qui remplacent les petites seigneuries du Moyen Âge : les seigneurs doivent se soumettre au pouvoir royal ; les guerres sont désormais nationales et la population ressent de plus en plus un sentiment d'unité nationale. Nous assistons à un accroissement du rôle de l'Etat, des Etats. C'est l'époque des

[30] *Op. Cit.,* pp. XI-XII, introduction de Christian Biet

nationalismes naissants, de rupture avec le système médiéval de la vieille chrétienté unie sous l'autorité, relative, du Pape. En 1539, un édit de François I^{er}, l'Edit de Villers-Cotterêts, encourageait déjà l'utilisation de la langue française comme officielle (textes juridiques) pour développer le sentiment d'unité nationale. Avec la montée en puissance du rôle de l'Etat, la représentation de la monstruosité va être dès lors largement politique, avec bon nombre de monstres aux fonctions royales ou impériales. Ainsi, dès 1583, apparaît sur scène le Nabuchodonosor de Robert Garnier.

b) Conflits religieux extrêmement présents

Parce que l'homme découvre de nouvelles conceptions, parce qu'il commence à se poser de nouvelles questions, parce qu'il est souvent amené à douter des dogmes et institutions établis comme indiscutables, la période concernée par cette étude est une époque d'émancipation à l'égard des clans religieux et politiques. Néanmoins, par là même, c'est aussi une période marquée par différents conflits religieux : celui des guerres de religion tout d'abord, qui ont ensanglanté la France de 1561 à 1598 (huit guerres au total) puis celui opposant, au XVII^{ème} siècle, Jésuites et Jansénistes, et finalement une certaine remise en cause de l'Eglise et de ses dogmes au XVIII^{ème} siècle.

Si l'on s'intéresse plus précisément au contexte d'apparition de personnages monstrueux dans la tragédie de la fin du XVIème siècle, on ne peut déjà que remarquer que, historiquement, au XVI^{ème} siècle, le peuple, pourtant très croyant, souffre des excès de la religion catholique. La population est inquiète, encore choquée par le spectacle des abus auxquels se livrait le clergé de la fin du Moyen-Age (corruption, pouvoir, vie mondaine…). Le désir se fait sentir chez un grand

nombre de chrétiens de revenir à une religion intérieure, reposant essentiellement sur la foi et non sur l'observance des rites. On cherche à retrouver l'esprit véritable du christianisme, notamment par une étude des textes sacrés, à l'exemple des humanistes qui prônent le retour aux sources. Tout ce qui ne se trouve pas dans la Bible et qui a été ajouté par les commentateurs du Moyen-Age doit être écarté. L'autorité du Pape est contestée, ainsi qu'une grande partie des dogmes enseignés par l'Eglise catholique. Une première réforme humaniste apparaît, autour de Guillaume Briçonnet, évêque de Meaux, en 1516, avec l'appui de François Ier. Celle-ci oblige les curés à résider dans leur paroisse et à expliquer l'Evangile aux fidèles. Mais cette première réforme modérée est ensuite suivie d'une réforme plus radicale, d'origine étrangère, permise par le développement de l'imprimerie et de la circulation des idées.

Martin Luther, moine allemand (1483-1546), veut réformer le Christianisme et retrouver la ligne stricte de l'Eglise primitive. Luther va affirmer que la véritable foi et le pardon reposent sur la parole de Dieu (Bible) sans le besoin intermédiaire de l'Eglise. Il est donc excommunié ; ses idées toutefois sont reprises par Calvin, qui fonde en 1540 à Genève l'Eglise Réformée, symbole du protestantisme français. Ces idées se répandent via les premiers textes imprimés et les colporteurs. L'Europe se divise en deux camps : le protestantisme est solidement implanté en Angleterre, Scandinavie, Angleterre et au nord de l'Allemagne, le catholicisme résiste en Irlande, Autriche, Italie, Portugal, Espagne et au sud de l'Allemagne. L'Eglise catholique entreprend un vaste mouvement pour freiner l'avancée du protestantisme. En réaction à la Réforme protestante, elle réunit alors le concile de Trente (trois sessions entre 1545 et 1563). En France, le protestantisme s'est rapidement répandu et est au sommet de sa force lorsque François II accède au trône en 1559.

De 1561 à 1598, huit guerres politico-religieuses vont se succéder, durant

lesquelles catholiques et protestants vont s'entre-tuer. Une lutte contre l' « hérésie » se déclare. Nombre de temples et d'églises sont détruits. L'Etat fait tout pour persécuter les protestants[31].

Il faut bien entendre que le XVI^{ème} siècle est de bout en bout traversé par la question religieuse. La société d'alors est en effet profondément croyante. L'Eglise et le dogme chrétien y sont les référents suprêmes. Si le Roi et l'Etat commencent à dominer de plus en plus l'organisation de la société, la pensée reste pour sa part très religieuse. Pour le peuple de la Renaissance, un bon prêtre doit savoir prêcher et administrer les sacrements : peu de choses en définitive, mais des éléments fondamentaux pour lui. Il y a à cette époque une essence capitale à la religion, celle, comme son étymologie l'indique[32], de relier les hommes, de souder une communauté en donnant un sens à l'activité du peuple et en renforçant sa foi dans l'avenir et dans ses croyances communes. Le problème majeur de cette fin du XVI^{ème} siècle réside donc dans un contraste entre une foi plus vivement sentie et la défaillance générale d'une Eglise visible, déconsidérée, impuissante à se réformer.

Quoi qu'il en soit, ces guerres de religion créent beaucoup d'angoisses et de peurs au sein de la population. On ne se bat ni partout ni tout le temps puisque huit guerres se succèdent, mais, entre deux négociations aboutissant à de faux

[31] Quelques moments clés sont à noter. Ainsi lors de la nuit du 24 août 1572, à la Saint Barthélémy, 3000 protestants sont tués à Paris. Les protestants détestent Catherine de Médicis[31], qui serait responsable du massacre de la Saint Barthélémy qui s'est ensuite étendu en province, faisant plusieurs milliers de morts parmi les protestants. Le 13 mars 1598, l'Edit de Nantes permet toutefois une paix religieuse en reconnaissant les protestants et en leur accordant la liberté de culte. Mais l'accession au trône d'Henri IV, ancien protestant converti au catholicisme, ne cesse de provoquer des soulèvements. Il meurt assassiné le 14 mai 1610.

Au début du XVII^{ème} siècle, on observe toujours une pression du clergé pour que les protestants se convertissent, couplée de brimades et d'attaques incessantes de la part du Roi Louis XIII.

Entre 1634 et 1636, les écoles protestantes et des temples sont fermés. Les protestants ne peuvent plus faire de commerce, ils sont privés de la tutelle de leurs enfants pour que ceux-ci soient élevés à leurs frais dans le catholicisme. Interdictions et contraintes se poursuivent jusqu'en 1680.

[32] Religion vient du latin *religare*, relier.

compromis, il y a des attentats, des batailles, des massacres dans les villes. On torture, on pend, on brûle, on éventre, on mutile dans les deux camps. Et l'on ne peut que remarquer que ces guerres de religion provoquent un recul de l'autorité monarchique. Une partie de l'œuvre centralisatrice réalisée en France sous Louis XI est mise à mal par la faiblesse et l'irrésolution de Charles IX puis d'Henri III. Les combats favorisent une poussée autonomiste. On frise l'anarchie lorsque les municipalités, les gouverneurs et les officiers royaux n'en font qu'à leur tête. Pourtant, parallèlement, la fonction royale apparaît plus claire que jamais : le roi doit gouverner au nom de Dieu mais doit aussi se comporter selon les règles de la morale chrétienne.

Le théâtre est donc naturellement empreint de cette omniprésence du religieux à toutes les strates de la société. Mais au fur et à mesure de la redécouverte des textes anciens, l'illustration de la religiosité évolue. La foi évolue dans les comportements. On appréhende différemment le texte fondateur qu'est la Bible. On s'ouvre parfois à de nouvelles interprétations.

Dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre français de la Renaissance*, Charles Mazouer observe que :

> *« Le théâtre médiéval est essentiellement religieux, intégrant même le rire et la dérision dans les mystères ; et quand il est profane, c'est par refus du christianisme, qui sert de référence. Le mystère illustre une vision chrétienne, opposant le Bien et le Mal par rapport à quoi l'homme doit se déterminer et choisir entre le salut et la damnation. En se faisant le disciple de l'Antiquité, le nouveau théâtre se dégage de la sphère chrétienne et biblique, avec des conséquences de grande portée pour la vision du monde comme pour la conception des personnages »*[33].

Ainsi, comme le note Charles Mazouer, les sujets de tragédies évoluent, prenant source dans l'Antiquité, et ne portent plus forcément sur des questions religieuses.

[33] Charles MAZOUER, *Le théâtre français de la Renaissance*, Champion, Paris, 2002

Pourtant, au sein même d'un contexte religieux difficile voire douloureux, le théâtre devient l'un des lieux de représentations des conflits religieux. Les dramaturges ne posent ainsi pas de solution, mais exposent les spectateurs à une méditation.

Mais la réflexion sur l'horreur ainsi véhiculée par les luttes entre croyances religieuses se poursuit au XVII^{ème} siècle. Si, dès Henri IV, l'on assiste à une restauration de l'unité politique et nationale, on constate que par la suite, Louis XIV, défenseur de la foi, s'attaque à tous ceux qui paraissent menacer l'unité religieuse de la France. Il persécute les jansénistes, petit groupe de prêtres, de religieuses, de fidèles qui ont une conception très rigoureuse et austère de la religion, mais sa grande idée est de rétablir l'unité religieuse de la France en obtenant la conversion religieuse du million de protestants auxquels l'Edit de Nantes de 1598 a promis la liberté religieuse : usant d'abord de corruption, en offrant une pension aux convertis, il passe ensuite à un système de terreur avec les dragonnades : des compagnies de dragons pillent, brûlent, torturent. Des officiers de l'Etat parcourent les campagnes avec des curés. Pour convertir, certains paient ceux qui abjurent et promettent tout à craindre à ceux qui refusent. On arrache des abjurations par tous les moyens, en effrayant, en ruinant ou encore en contraignant (battre, traîner derrière un cheval jusqu'à l'église ou brûler en plaçant près d'un feu violent sont des pratiques courantes). Cela entraîne beaucoup de conversions mais sans conviction, ce qui permet à Louis XIV de signer en 1685 l'Edit de Fontainebleau qui est la révocation de l'Edit de Nantes. Ne viennent ensuite que des alternances de calme relatif et de brutalités jusqu'en 1787 avec l'Edit de Versailles[34] puis la liberté religieuse en 1789 avec la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et du Citoyen (liberté de conscience et possibilité d'admission à tous les emplois civils et

[34] Edit de tolérance qui apporte une liberté de culte aux protestants

militaires)[35].

A la fin du XVI[ème] siècle donc, trente années de guerres continuelles signifient pour le peuple des campagnes le pillage systématique des récoltes par des bandes de mercenaires des deux camps, la destruction des maisons, des bâtiments agricoles, l'accroissement des charges financières (contributions exigées pour financer la guerre). Dans les régions les plus touchées (Languedoc, Poitou, Normandie, Ile-de-France), les échanges commerciaux sont désorganisés, les troupeaux sont décimés, les moulins détruits. Le peuple citadin n'est pas plus heureux, puisque les villes sont assiégées parfois fort longtemps, comme Paris qui voit de nombreux affrontements entre armées protestantes et armées catholiques de 1589 à 1594. L'activité artisanale souffre autant que la production agricole. Il est difficile de donner un chiffre précis du nombre de victimes de ces guerres. On sait que la natalité baisse à partir de 1580, alors même que les épidémies et la famine dues aux guerres accroissent la mortalité : les forces vives de la nation sont atteintes.

Une grande peur se prolonge également un peu partout en Europe : poursuivant les persécutions déjà fortes au moment de l'Inquisition au Moyen Age, entre 1560 et 1630, l'Eglise veut lutter fortement contre la sorcellerie.

Comme le montre Jean Delumeau[36], les procès et les exécutions de sorciers et de sorcières se sont multipliés en Europe pendant le XVI[ème] siècle et la première moitié du XVII[ème] siècle, et principalement entre 1560 et 1630.

> *« le pouvoir civil a plus qu'épaulé l'Eglise dans la lutte contre la secte satanique. L'obsession démoniaque, sous toutes ses formes, permit à l'absolutisme de se*

[35] *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen* du 26 août 1789, article X *: « Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi »*.

[36] Jean DELUMEAU, *La Peur en Occident*, Collection Pluriel, Hachette Littérature, Paris, 2006, p.455

> *renforcer. Inversement, la consolidation de l'Etat à l'époque de la Renaissance donna une dimension nouvelle à la chasse aux sorciers et aux sorcières. Les gouvernements marquèrent une tendance croissante à s'annexer ou du moins à contrôler les procès religieux à et sévir contre les infractions à la religion. Plus que jamais, l'Eglise se confondit avec l'Etat, au bénéfice d'ailleurs de celui-ci »*[37].

Jean Delumeau remarque ainsi que la procédure criminelle fut transformée par l'interaction croissante entre le pouvoir spirituel et le pouvoir temporel. La torture qui n'était que peu de coutume dans les procès civils du Moyen Age devint courante avec l'Inquisition. L'arbitraire de la procédure fut renforcé et les accusés furent mis en situation de défense quasi impossible. Si au Moyen Age les accusés pouvaient se défendre librement et oralement, avec l'Inquisition l'on passa à une instruction écrite et secrète: ce qui laissait sans défense des individus souvent illettrés placés en face de juges maniant l'écriture et connaissant seuls le contenu du dossier. L'intimidation devint l'idée maîtresse de la nouvelle procédure[38]. Les sentences devinrent pour leur part des plus cruelles et exemplaires dans des procès qui devenaient davantage des litiges entre l'individu et la société qu'entre personnes privées. La religion elle-même prenait appui sur l'Etat et vice-versa pour s'établir avec plus de force et de légitimité.

A divers égards donc, la société est marquée par un contexte religieux empreint de violences et de brutalités, et l'on retrouve des traces de ces sombres aspects dans la littérature de l'époque.

Dans les *Tragiques*, dont l'impression clandestine commence en 1616, Agrippa d'Aubigné, protestant à la charnière des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, retrace en les dénonçant les persécutions subies par les protestants dans la dernière moitié du XVI^{ème} siècle. Il commence par exposer des scènes de violence et de "misères", titre

[37] *Ibid*, p. 459

[38] *Ibid*., pp. 459-460

du premier livre, et finit dans le 7ème livre en montrant le supplice des persécuteurs et le bonheur des opprimés dans un juste retour des choses, à l'image de la fin de l'Ancien Testament.

Face à ce contexte religieux, le dramaturge lui aussi essaie de faire réfléchir, de conduire à la méditation. Si nous nous en tenons à la toute première tragédie du corpus de cette recherche, il n'est qu'à lire dans la dédicace des *Juives* de Garnier la question des *« soupirables calamités d'un peuple qui a, comme nous, abandonné son Dieu »*, ce *« comme nous »* illustrant bien le contexte déchirant des guerres civiles[39].

c) Caractère violent des sociétés d'Ancien Régime

L'on retient le plus souvent de l'Ancien régime les fastes de la cour, les palais somptueux et les cercles mondains mais, à côté de la notoriété des cours royales, de la notion d'honnête homme et de la préciosité réservée à un petit nombre, on ne peut donc que constater la violence quotidienne de l'époque concernée. Les témoignages abondent, dans les Mémoires par exemple, pour expliquer combien l'Ancien Régime est une période de violences et d'insécurité généralisée. Sur un plan politique global tout d'abord, les effusions de sang se succèdent. Ainsi les guerres sont religieuses certes, mais aussi politiques et territoriales. Lors de la guerre de Trente ans, de 1618 à 1648, si le conflit a débuté à travers l'Europe entre catholiques et protestants, il a vite changé de nature pour devenir une lutte de domination politique et de suprématie entre la France et l'Autriche. L'opposition à la domination des Habsbourg est nette : Richelieu n'hésite pas à soutenir ou à s'allier aux princes protestants – alors même qu'il les combat en France – pour s'opposer à l'Autriche.

[39] Robert GARNIER, *Les Juives*, Dédicace « A Monseigneur de Joyeuse, Duc, Pair et Admiral de France », cité dans l'édition de Marcel HERVIER, Paris, Garnier, 1964, p. 2

A ce propos, Yves Guchet note que :

> *« jusqu'à sa mort (1642) Richelieu poursuit avec détermination deux objectifs : affaiblir la maison d'Autriche, qui depuis Charles Quint, en raison de la conjonction entre l'Espagne et l'Empire, tient la France en tenaille ; tenter, non pas à proprement parler d' « abattre » la noblesse, mais de la replacer à son rang dans l'Etat et de créer une administration centrale destinée à se substituer à elle dans les responsabilités administratives »*[40].

On peut ajouter d'autres heurts aux affrontements religieux de la fin du XVI^{ème} siècle : des paysans catholiques se dressent contre les propriétaires fonciers réformés des villes, parfois contre le clergé qui prélève dîmes et fermages, des jacqueries[41] se multiplient dans les campagnes et des grèves des ouvriers dans les villes. Au terme des conflits, seules les grandes familles nobles se sont enrichies : monté sur le trône, Henri IV offre de grosses sommes d'argent aux grandes familles catholiques, ses ennemis de la veille, pour acheter un ralliement et garantir la paix du royaume.

Le XVII^{ème} siècle connaît ainsi de nombreux conflits, mais la violence est aussi celle du quotidien, pour tout un chacun. Les scènes de violence sont en effet monnaie courante dans l'Ancien Régime. Le XVII^{ème} siècle est en lui-même une période de guerres, de violences, de fléaux, de sécheresses, de famines, de maladies, de peste. La mort est une obsession et la religion trouve là une force face à un peuple qui la redoute, l'idée de la punition divine se répand. Les croyants cherchent à comprendre et, comme nous l'avons vu précédemment, chassent les sorcières pour trouver une solution.

A côté du développement intellectuel et culturel général, l'insécurité et les fléaux touchent tous les pays européens. En France, malgré les avancées de la médecine, il y a une grave crise de subsistance ; les disettes et les épidémies de peste ou de

[40] Yves GUCHET, *Littérature et politique*, collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000, p. 42

[41] Une jacquerie est une révolte paysanne dans les campagnes

choléra tuent énormément. En Italie, c'est la peste qui sévit de 1630 à 1656, à laquelle s'ajoutent les tremblements de terre et la colère du Vésuve. En Espagne, la banqueroute de l'Etat et la peste causent près de 8 millions de morts.

La guerre, l'insécurité, l'injustice, la violence et la mort sont les fondements du quotidien. Les épidémies, la malnutrition, l'absence d'hygiène affaiblissent le peuple.

Apparaît ainsi l'idée de la fragilité de la vie, voire d'une mélancolie chez de nombreux auteurs comme Du Bellay. L'homme s'interroge peu à peu sur sa place dans la société et dans le monde.

En outre, il existe une violence judiciaire, monarchique, mais aussi une violence d'en bas, «ordinaire» et communautaire. Le mode normal de la punition demeure encore bien souvent le supplice, avec son rituel théâtralisé. Il est en effet à noter la violence du châtiment sous l'Ancien Régime, dans les supplices réservés aux condamnés, voulant donner à de tels spectacles valeur d'exemple : des langues sectionnées pour les blasphémateurs, des femmes adultères noyées, de grands scélérats écartelés sur l'échafaud.

Hervé Vieillard-Baron explique que la violence est alors habituelle dans le quotidien :

> *« Dans la société profondément inégalitaire du XVI^{ème} siècle, l'usage personnel de la violence apparaissait comme une relation sociale ordinaire réservée au domaine privé ; elle s'exerçait presque naturellement entre mari et femme, entre maître et serviteur, père et fils. En Provence, jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la coutume reconnaissait ouvertement à l'époux le droit de battre sa femme, tout en excluant la mise à mort. Ce n'est que lentement que s'est imposée l'idée que l'état pouvait intervenir en cas de "blessure à sang", c'est-à-dire de brutalité conduisant à l'écoulement du sang »*[42].

La mise en scène de la monstruosité et de la violence au théâtre n'est donc pas

[42] Hervé Vieillard-Baron, article « Les quartiers sensibles, entre disqualification visible et réseaux invisibles », festival international de géographie, du 30 septembre au 2 octobre 2005, « Le monde en réseaux. Lieux visibles, liens invisibles », http://fig-st-die.education;fr/actes/actes_2005/index.htm

surprenante. Les scènes de violences de certaines tragédies, quoi qu'elles ne répondent pas aux préceptes dramaturgiques reconnus, sont en cela représentatives du climat sociétal général. En effet, le théâtre reste représentatif de la société, et cette société, d'ailleurs, a une image très forte. Nous sommes, nous l'avons dit, avec la montée en puissance de l'Etat, dans la véritable naissance d'un sentiment d'appartenance à la nation. Toutefois, les traditions médiévales perdurent et l'on observe une véritable sensibilité guerrière. Le roi lui-même doit incarner le guerrier, le puissant défenseur de son royaume. L'image du pouvoir est codifiée à ce propos car un roi non guerrier manquerait d'assise ; son rôle est aussi de correspondre aux attentes populaires. Dans ses *Mémoires pour l'instruction du Dauphin*, Louis XIV note :

> *« Nous sommes obligés de nous sacrifier au bien général, et ce qu'il y a de plus fâcheux dans ce sacrifice, c'est qu'encore qu'il nous coûte beaucoup, il est, d'ordinaire, fort peu prisé »*[43].

Au cœur du XVII^{ème} siècle, la violence de l'Ancien Régime s'illustre aussi par un délicat épisode, celui de la Fronde de 1648 à 1653, période de graves troubles et de révoltes. L'augmentation de la pression fiscale, l'atteinte aux privilèges des officiers de robe et la volonté d'abaisser l'influence politique des ordres du royaume conduisent peu à peu à diverses révoltes à Paris et ses alentours. Une opposition parlementaire voit le jour en 1648, puis une opposition des Grands du royaume, appelée Fronde des princes. On reproche à Mazarin d'avoir trop de pouvoir aux côtés de la régente Anne d'Autriche, aux dépens des corps constitués tels que les Etats généraux.

Des troubles politiques sont donc récurrents, mais la violence de la société se caractérise aussi par le développement de l'esclavagisme, depuis le XVI^{ème} siècle. La

[43] Louis XIV, *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, 1671, première édition complète d'après les textes originaux par Charles DREYSS, tome premier, Paris, Didier et C^{ie} Libraires éditeurs, 1860, p. 137

France fait partie du commerce triangulaire et certains exploitent dès lors des esclaves. Pour ceux-ci la répression et les châtiments pouvaient se présenter sous diverses formes : le fouet, les brûlures, les mutilations, l'enchaînement, voire la peine de mort. La France n'est pas le seul pays à abuser de cette pratique de l'esclavagisme, mais on ne peut que constater le contexte dans lequel évolue la société.

Bilan : L'Ancien Régime est caractérisé par une ambivalence entre d'une part désirs d'épanouissement, de connaissance et de développement et, d'autre part, conflits récurrents, asservissements et violences quotidiennes. Il n'est pas surprenant que les créations littéraires se fassent donc l'écho de ce tumultueux contexte culturel, social et politique de l'époque. L'évolution théâtrale précisément suit naturellement le mouvement de l'histoire et du contexte socio-politique ; la sombre tragédie rencontre, comme nous le verrons par la suite, une grande faveur dès la seconde moitié du XVI^{ème} siècle. Le monstre, dans cette perspective, incarne d'ailleurs en lui-même cette dualité entre désirs dominants et violence inhérente. Sa représentation au théâtre prend appui sur un contexte de sensibilité au monstrueux. Didier Souiller remarque :

> *« La pensée du monstre peut […] aider à rendre compte d'un monde mouvant. Les contemporains de Montaigne ont éprouvé pour les monstres, tout au long du XVIème siècle, une véritable fascination intellectuelle, aussi bien dans le domaine de l'art (de Piero di Cosimo à Bruegel, en passant par Bosch) que dans celui de la recherche préscientifique (Ambroise Paré), relayée par la présence de monstres dans les fêtes de Cour (ballets ou spectacles mythologiques) au XVIIème siècle »*[44].

Une attirance pour le monstre se développe donc, attirance que nous allons tenter de mettre au jour au travers du contexte social de l'époque.

[44] Didier SOUILLER, article « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poésie baroque européenne (1600-1650) », Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, pp. 437 à 448, p. 444.

2) Contexte social et sensibilités nouvelles

a) L'homme de la Renaissance

Lorsque le monstre arrive au théâtre à la fin du XVI^{ème} siècle, cela se fait dans un climat qui lui est propice. Les dramaturges ont placé sur scène ce type de personnage car il était à même d'interpeller les spectateurs, spectateurs empreints de nouvelles sensibilités, naissantes depuis la fin de la Renaissance.

Mais pour comprendre véritablement les goûts et les sensibilités des spectateurs de l'époque, il convient de s'intéresser plus avant à leur caractère. Cependant, l'homme de la Renaissance est difficile à définir précisément, car nous sommes en présence d'une société de contrastes. Si nous avons d'un côté l'homme mondain, le courtisan, le seigneur, d'un autre côté, nous avons tout le reste de la population, l'ouvrier, le paysan, l'homme illettré. Dans l'ouvrage intitulé *L'Homme de la Renaissance*, une classification de la société est ainsi présentée selon des types précis jugés caractéristiques de la période de renouveau, comme l'homme de cour, le philosophe, l'artiste, les voyageurs, les indigènes et même la femme. Ainsi, Eugenio Garin présente l' « Homme de la Renaissance » comme « une série de figures qui, dans leurs activités spécifiques, assurent toutes, et d'une manière analogue, des caractères nouveaux »[45].

La Renaissance est ainsi forte d'oppositions : les palais somptueux sont en contraste avec la fange de la rue, l'art ne cesse de se développer alors que la peste

[45] *L'homme de la Renaissance*, sous la direction d'Eugenio GARIN, Seuil, Paris, 1990, introduction, p. 10

décime les populations. Un pouvoir en place peut s'ébranler rapidement. L'intellectuel réputé peut brûler sur un bûcher s'il ne respecte pas certaines conventions. La médecine fait des progrès mais on trépasse aisément de maladie sans crier gare. Les chansons grivoises attestant d'une culture populaire contrastent avec une austère pensée religieuse. La Renaissance, société de l'esprit et de la chair, présente ainsi de fortes oppositions, et l'homme de la Renaissance est un homme forcément contrasté : la précarité de la vie la rend plus intense et plus vive, mais donne aussi à la religion un immense pouvoir de sécurisation des consciences.

Les différents genres littéraires se font ainsi l'écho de cette dualité de la société Renaissance : les élégies de Ronsard sont en contraste avec les poèmes de Villon, les écrits de Montaigne eux-mêmes révèlent ce contraste important d'une société où le beau et le laid, le sublime et l'horrible se côtoient chaque jour. Ainsi, chez Ronsard, la belle jeune fille aimée sera réduite à l'état de cadavre purulent.

Toutefois, par-delà ce paradoxe continuel, on ne peut que constater une explosion de l'individualisme et de la vitalité à la Renaissance. Nous sommes en présence d'un individualisme exacerbé.

Le monstre va donc incarner en lui-même, mais dans une perspective négative, inversée, cette force débordante de l'être et cette puissante vitalité de la Renaissance. Il va devenir, sur la scène, celui qu'on ne peut arrêter dans son élan et son obstination. Les dramaturges mettent en scène son fonctionnement psychologique pour en faire un personnage inébranlable.

Dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre français de la Renaissance*, Charles Mazouer observe que :

> *« le triomphe de l'individualisme qui bouleverse toute la culture finit par se manifester au théâtre, dont les personnages accèdent au rang de héros, vérifiant à la fois une solitude et une responsabilité plus grandes ; s'éloignant des cadres religieux où s'imposait la transcendance plus que l'humain, plaçant l'homme, son désir, sa volonté, ses choix, ses refus et ses erreurs au premier plan, le théâtre pourra se faire*

aussi plus problématique et plus polyphonique dans l'expression des points de vue »[46].

Des héros de tragédies « traditionnels » émergent donc, mais, plus précisément, le monstre est dès lors un personnage qui peut au fur et à mesure s'affranchir des cadres religieux fixes pour exprimer son individualité, ses désirs, les plus cruels soient-ils.

La vitalité de la Renaissance réside aussi, en effet, dans le développement du théâtre car le théâtre de la Renaissance est associé à la fête. Comédies et tragédies sont données à la Cour à l'occasion de mariages princiers, de périodes de festivités, de carnavals ou autres cérémonies. Et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles la tragédie humaniste s'amenuise vers 1570 car le personnage de théâtre doit pouvoir être apparenté à cet Homme de la Renaissance. Or, dans le théâtre humaniste, l'on est surtout dans la lamentation. Pour comprendre pleinement l'importance du monstre dans la tragédie dès la fin du XVI^{ème} siècle, il convient de revenir brièvement sur l'évolution du genre théâtral tragique avant les premières tragédies vraiment sombres. En effet, si la tragédie française apparaît avec l'*Abraham sacrifiant* de Théodore de Bèze (1550) et, plus encore, Jodelle et sa *Cléopâtre captive* en 1552, et si l'on note surtout une rupture avec la tradition médiévale, on constate peu d'action dramatique : les pièces sont essentiellement lyriques. La composition est de cinq actes ; les entractes étant occupés par des chœurs. On remarque dès lors une voie ouverte à la tragédie engagée, comme celle des protestants militants. Mais la tragédie à ses débuts est un genre extrêmement statique, plus proche du drame lyrique que de notre conception moderne de la tragédie : le chœur à la mode antique et les héros déplorent le déroulement inflexible d'un destin douloureux. Lyrisme et rhétorique constituent les fondements de la tragédie à ses débuts.

Il faut noter que les tragédies du XVI^{ème} siècle ne ressemblent pas aux tragédies

[46] Charles MAZOUER, *Le théâtre français de la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 2002

classiques du XVII^{ème}. Elles n'ont guère qu'un point commun : le souci de l'art et du style. Elles sont écrites par des poètes qui veulent rivaliser avec Sophocle ou Sénèque. Elles imitent même de très près la structure des pièces antiques. Bien qu'on ait parlé, dès le XVI^{ème} siècle, de l'unité d'action et de temps, on n'en a pas encore fait des règles ; on y trouve des chœurs et l'intérêt dramatique n'est pas du tout conçu comme celui des pièces classiques. Dans les tragédies de Corneille ou Racine, un problème est posé à la curiosité du spectateur ; et l'action de la pièce nous mène, à travers les péripéties, jusqu'à la solution du conflit. Pour les poètes tragiques du XVI^{ème} siècle le conflit dramatique est limité. La tragédie doit nous émouvoir simplement par le spectacle d'une grande catastrophe, d'une atroce misère humaine qui est inévitable ou consommée. Mais la catastrophe même n'est pas représentée : nous n'en connaissons que les lamentations.

Dans ses analyses sur la tragédie humaniste, Madeleine Lazard note que :

> *« Fidèle à l'esprit de la tragédie antique, sa conception diffère radicalement de celle de la future tragédie classique où se dénoue une crise dont les ressorts sont essentiellement psychologiques. Drame pathétique, elle donne à contempler, plutôt que leurs causes, les effets d'un malheur dont le comble semble atteint dès l'ouverture de la pièce, et l'issue funeste inévitable. D'où l'extrême simplicité de la structure dramatique qui ne s'organise pas en fonction d'une progression de l'action, mais de la leçon créée par l'émotion tragique, « vraie et seule intention du genre », selon La Taille ; L'émotion surgit non de la vue directe du fait, mais de la plainte des victimes, non des actes – jamais mis en spectacle – mais du discours, au travers des formes stylisées de monologues porteurs d'une pensée ou d'un sentiment unique qui ne modifient pas une situation, de récits, de songes ou de visions destinées à renouveler ou à accroître la tension tragique »*[47].

Ainsi, dans la *Cléopâtre captive* de Jodelle, Cléopâtre est décidée à mourir pour ne pas figurer au triomphe d'Octavien. Les deux premiers actes ne sont que l'exposition et le commentaire de cette décision. Au troisième acte, Octavien promet à Cléopâtre de lui épargner l'humiliation, mais Cléopâtre sait qu'il n'est pas sincère ; le quatrième acte est la préparation lyrique de sa mort et le cinquième en

[47] Madeleine LAZARD, article « Le théâtre », in *Précis de Littérature française du XVI^{ème} siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, p. 68

est le récit. Ainsi l'action n'est présente que dans un acte, et cette action peut être encore plus limitée dans d'autres tragédies. Nous sommes donc encore loin des tragédies animées par beaucoup d'action, en particulier avec des monstres.

Même si des troupes professionnelles apparaissent en France autour des années 1560, si être acteur devient un métier, si Les troupes itinérantes se répandent en province dans des salles de jeux de paume notamment, le genre lyrique du théâtre humaniste paraît s'essouffler vers 1570 et être mis à mal peu à peu pour différents motifs : pas de théâtre fixe, insécurité grandissante et préférence croissante pour le théâtre en français, œuvres plus littéraires que dramatiques[48]. Or, dans le contexte social de vitalité débordante, le spectateur de théâtre devient désireux de péripéties.

L'homme de la Renaissance qu'est le dramaturge pose ainsi au théâtre de nouvelles réflexions, de nouvelles considérations sur ses actions. La violence d'une nouvelle forme de théâtre prendra en quelque sorte le relai de la tragédie humaniste élégiaque et correspondra en cela au besoin de représentation des préoccupations de tout un chacun. Cela bien sûr est à mettre en lien avec les nouvelles perspectives qu'offre la période, notamment en ce qui concerne la place de l'Homme dans le monde.

---

[48] Madeleine LAZARD, article « Le théâtre », *Précis de Littérature française du XVI*^{ème} *siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, p. 71-72 :

> *« Mais l'essor du théâtre humaniste va très vite être freiné. Les représentations se heurtent à toutes sortes d'obstacles. […] La tragédie disparaît presque complètement de la cour vers 1570. […]Les courtisans leur préféreront les fêtes, les ballets et les formules nouvelles de la pastorale ou de la tragi-comédie. C'est hors de Paris et de la cour qu'on donne des représentations tragiques, dans les châteaux, les couvents, dans les villes de province et surtout dans les collèges, car ce sont les écoliers qui ont fait de la tragédie le grand genre de la scène française et y ont habitué le public. […]*
> *La résurrection des grands genres, souhaitée par les humanistes, semble ainsi gravement compromise à la fin du siècle. L'absence de théâtres fixes, les tracasseries du pouvoir, et plus encore le climat d'insécurité créé par la fréquence et la violence des guerres civiles entravent considérablement l'activité dramatique. Pourtant quelques compagnies professionnelles ambulantes, au répertoire mal connu, continuent à parcourir la province ».*

Ainsi, à côté des doutes religieux, d'autres doutes apparaissent, liés la découverte de l'héliocentrisme. Copernic[49] révolutionne ainsi le système de Ptolémée[50], pour lequel l'homme se situait au centre de l'univers. Il sème le trouble dans les esprits en développant l'idée que c'est la Terre qui tourne autour du Soleil. Cette théorie ébranle l'homme, car celui-ci n'est plus au centre de tout. Galilée[51] confirme cette idée, puis Kepler[52] et Newton[53]. Bruno[54] pour sa part émettait déjà l'idée que l'univers était infini. Ainsi, depuis Copernic, le géocentrisme est abandonné au profit de l'héliocentrisme.

Mais jusqu'au début du XVII^{ème} siècle, les hypothèses de Copernic sur l'héliocentrisme (datant du milieu du XVI^{ème} siècle) ne sont pas encore bien connues. L'on croit encore à un géocentrisme traditionnel selon lequel la Terre serait au centre d'un monde clos créé par Dieu. Cette vision du monde, optimiste et réconfortante, accorde à l'homme une place de choix dans l'univers, puisque la nature serait un système harmonieux dont les merveilles révèleraient à l'homme les secrets de la création divine. C'est, dans ce système, à l'homme de décider s'il veut mener une vie vertueuse qui lui permette de monter vers Dieu, ou s'il préfère les vanités et les péchés qui le feront descendre en Enfer. Cette vision offre déjà la possibilité de représentation de monstres cruels qui choisissent le Mal comme système d'action.

Cette découverte sur l'héliocentrisme va offrir l'image d'un monde élargi, lié à une amplification des pouvoirs de l'Homme dans une folie de liberté qui correspondra à la période baroque. Avec l'héliocentrisme, et avec le baroque qui en découle, apparaissent de nouvelles réflexions sur les possibles élargis de l'Homme, y compris

[49] COPERNIC (1473 - 1543), médecin et astronome polonais, élabore l'idée de l'héliocentrisme (1543)
[50] PTOLEMEE (90-168), astronome grec, auteur de plusieurs traités scientifiques dont l'un en astronomie et l'autre en géographie, ayant exercé une grande influence sur les sciences de l'époque
[51] GALILEE (1564 - 1642), physicien et astronome italien, démontre que la Terre est ronde
[52] KEPLER (1571 -1630), astronome allemand, célèbre pour ses études sur le mouvement des planètes
[53] NEWTON (1643 - 1727), mathématicien, physicien et astronome anglais, célèbre entre autres pour sa découverte de la gravitation.
[54] Giordano BRUNO (1548 - 1600), philosophe et théologien italien, montre la pertinence d'un univers infini, accusé d'écrits blasphématoires et brûlé vif par l'Inquisition.

dans la cruauté et dans la monstruosité morale.

Pourtant, peu à peu, cette nouvelle vision du monde qui se répand, une vision empreinte de la rupture cosmologique selon laquelle l'homme n'est pas et ne vit pas au centre du monde, n'a rien de rassurant. L'homme chrétien se retrouve pour la première fois désorienté face à un univers dont il n'est pas le centre, qui n'a peut-être pas été créé pour lui, face à un univers infini. Avec ces découvertes sur l'héliocentrisme toutefois, ainsi qu'avec la découverte du microscope[55], avec la notion perturbante de l'infiniment petit face à l'infiniment grand, l'Homme est poussé à reconsidérer sa place dans l'univers : il n'est plus au centre du monde et cela le conduit à beaucoup douter. L'optimisme baroque s'efface alors progressivement au fil du XVII^{ème} siècle. Et Pascal de dire *« Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie »*[56]. L'esprit classique se caractérise dès lors par davantage de désarroi et de pessimisme, aussi bien métaphysique que psychologique.

A cette époque, nous arrivons à la fin de la conception aristotélicienne du monde. Aristote en effet, dans sa *Métaphysique*, représentait le monde en deux parties, sublunaires et supralunaires, dans lesquelles les astres étaient supposés être des sphères parfaites. La distinction nette entre les deux mondes, celui de la Terre et celui du Ciel, est marquante tant elle fait penser à la croyance traditionnelle de la Terre comme domaine des hommes et des cieux comme domaine des dieux.

Ces théories sur la cosmologie sont donc fortement discutées, avec les premières idées de Copernic au milieu du XVI^{ème} siècle, mais plus encore dans les années 1630, avec le *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* de Galilée (1632) dans lequel trois personnages discutent de la vision de l'univers, l'un des

[55] Découverte du microscope par VAN LEEUWENHOEK (1632 - 1723)

[56] PASCAL, *Pensées*, 206, 1669

personnages (Simplicio) étant adepte des théories d'Aristote.

Les XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles résonnent aussi comme la fin d'un monde aristotélicien dans la mesure où disparaît peu à peu la conception d'un monde fini, la fin d'un monde de classifications hiérarchiques systématiques. Les doutes se soulèvent et les idées jusque-là établies sont remises en question. On interroge les logiques alors admises. La logique du tout vrai ou du tout faux est mise à mal. Dans la perspective aristotélicienne, tout a sa raison d'être et est donc explicable par la raison ; ainsi, tout devrait être explicable mais on découvre qu'on ignore beaucoup de choses. On découvre que la nature peut produire des incongruités, que l'homme est capable individuellement des pires actes, que le vivant est capable de produire des folies. Le monstre, mise en cause de l'humanité, aura dès lors une place de choix dans l'esthétique théâtrale.

b) D'un climat nouveau à une intensité des émotions

Un climat nouveau se développe donc au XVI^{ème} siècle. L'homme prend conscience de la fragilité de la vie et, par là même, celle-ci devient plus intense. La vitalité explose et l'on entre dans une recherche d'intensité des émotions. Le courant baroque, qui succède à la Renaissance, à la charnière des XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles, est d'ailleurs très révélateur de cet aspect fondamental pour notre thématique du monstrueux. Que ce soit en peinture, en architecture ou en littérature, on cherche l'étonnement, par l'admiration ou l'horreur.

L'article d'Anne-Laure Angoulvent, dans le *Dictionnaire d'Ancien Régime* précise :

> *« Du même à l'autre, du simple au double, de l'immobile au mouvement, du singulier au multiple, du symétrique au paradoxal, de l'inconstance à la fuite, du mouvement naturel à la raison, du religieux au fanatisme, des désirs aux passions, le baroque symbolise la curieuse alliance (le singulier paradoxe) d'une conscience de l'instabilité individuelle et de la stabilité de la conscience universelle, à l'exemple de Dieu qui est*

> *partout, puisqu'il n'est justement nulle part. Le baroque, de sa genèse à sa maturité, de sa nécessité à son rejet, a sans nul doute revendiqué les illusions individuelles les plus exaltées pour finalement se faire l'instrument de la désillusion collective la plus tragique »*[57].

Le courant baroque se traduit par de nombreux paradoxes. On est tour à tour dans un baroque de déception inspiré du scepticisme philosophique, et dans un baroque de conviction, en lien avec les interrogations de la Réforme. Le baroque cherche à aller contre le sens de la mesure du milieu du XVI^{ème} siècle. On cherche à atteindre la vérité, comme nous avons pu le voir avec les recherches médicales ou scientifiques. Certains libertins d'idées seront même tentés par les Epicuriens antiques prônant que, tout étant néant, en matière de morale, il faut vivre dans l'instant.

Ce courant baroque révèle ces dualités, ces contrastes significatifs entre une religiosité forte et un besoin de libération de cadres établis. En ce sens, l'on peut aussi comprendre le goût pour le monstrueux à cette époque. On aime l'exubérance avec tout ce que peut comporter la nature, exubérance qui sera davantage maîtrisée au siècle classique empreint d'élégance et de mesure. La recherche de la vérité persiste toutefois, vérité dans les sciences, dans les croyances et dans les arts. Cette recherche de la vérité se traduit aussi par une quête d'authenticité dans l'expression des sensations, des sentiments. De plus en plus, au siècle classique, on tâche d'atteindre, dans le domaine artistique qui nous intéresse plus précisément, une justesse des sentiments, celle-ci allant jusqu'à une intensité des émotions. Au XVII^{ème} siècle en effet, le beau ne se suffit pas à lui seul ; on veut du rêve, du dépassement, de la pertinence touchante, de la force émotionnelle. En ce sens d'ailleurs, l'on peut aller jusqu'à dire que le goût pour l'intensité des émotions rejoint le baroque. Le goût pour le spectaculaire se fait ainsi plus modéré mais on veut être touché au cœur, ému ou troublé. Les romans sentimentaux le

[57] Anne-Laure ANGOULVENT, article « Baroque » du *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, sous la direction de Lucien BELY, Quadrige Dicos Poche, PUF, Paris, 2006

reflètent bien, tout comme les vérités posées par les philosophes des Lumières : sous des traits différents, la vérité sur l'Homme cherche à percer. Il ne s'agit plus à cette époque de poser du raisonnable, mais bien plutôt de converger vers ce qu'on est et qui nous touche. La représentation du monstre trouve alors encore sa place dans cette dynamique artistique et littéraire qu'est la recherche de sentiments intenses. Mettre en scène un monstre permet au dramaturge de s'inscrire pleinement dans le goût du public qui vient au théâtre pour se divertir certes mais aussi pour ressentir pleinement des expressions fortes dans une société souvent réfrénée par ses codes rigoureux.

La fascination pour l'horrible trouve donc place tout au long de l'époque concernée : parce que le monstrueux est hors norme et intrigue dans la période baroque, parce qu'il ne cadre pas avec la mesure imposée dans la période classique et parce qu'il est le vecteur d'émotions intenses au Siècle des Lumières.

Le goût pour le monstrueux est ainsi présent et fort mais est parfois soumis à controverses. Représenter le Mal pourrait aller à l'encontre des valeurs instituées par la monarchie et respectées par une partie de la population. Dans le contexte d'Ancien Régime en effet, prendre trop de liberté avec les codifications établies n'est pas forcément de mise. En outre, des artistes perçoivent parfois des rentes du pouvoir royal pour exercer leur métier et il convient le plus souvent pour eux de s'en tenir au politiquement acceptable. Les règles de bienséance doivent être respectées pour ne pas paraître ennemi du pouvoir. Pourtant, le théâtre du XVII^{ème} siècle n'est pas véritablement toujours conformiste : il veut avant tout plaire au public. Dans le domaine de la peinture aussi par exemple, le grand genre au XVII^{ème} siècle est la peinture d'histoire. Il convient donc de coller à la réalité dans la représentation des faits. Mais le goût présent pour l'horrible permet aux peintres

d'exprimer leur vision d'événements historiques en trouvant grâce aux yeux du public. C'est ainsi que Rubens peint par exemple, vers 1620-1625, *Thomyris, reine des Scythes, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang*[58]. La scène est macabre mais correspond aux attentes. Rubens n'est pas le seul : Poussin nous présente aussi des tableaux violents comme *La Continence de Scipion*[59] ou *La Mort de Germanicus*[60]. Caravage, au début du XVII^{ème} siècle, dit qu'il ne faut plus idéaliser et choisit de peindre la trivialité. Il est très réaliste et son œuvre dérange alors. Pour autant, il a su inspirer beaucoup d'autres peintres (les caravagesques) comme Georges de La Tour. La monstruosité en peinture est une vive source d'inspiration ; l'image du monstre perdurera d'ailleurs dans l'imaginaire collectif par des représentations comme celle d'*Athalie*[61] par Xavier Sigalon, en 1827.

Dans le théâtre tragique aussi, la fascination pour l'horrible domine à la fin du XVI^{ème} siècle et permet dès lors un réel succès des tragédies de la vengeance.

Eliott Forsyth remarque :

> *« C'est avec les premières tragédies que la notion de vengeance (…) apparaît en France comme thème tragique. En effet, les poètes renaissants qui ont fondé le nouveau théâtre reconnaissent sans peine la place privilégiée accordée à ce thème par les dramaturges de l'Antiquité, et, voulant modeler leur théâtre sur celui des Anciens, ils s'empressent d'y introduire un thème qui s'était déjà révélé particulièrement fécond. Mais il convient de remarquer immédiatement que les poètes tragiques, si attachés qu'ils soient aux œuvres de l'Antiquité, ne parviendront*

[58] Pierre Paul RUBENS, *Thomyris, reine des Scythes, fait plonger la tête de Cyrus dans un vase rempli de sang,* hauteur 2,63m, longueur 1,99m, Paris, Musée du Louvre

[59] Nicolas POUSSIN, *La Continence de Scipion,* vers 1645, hauteur 17,6m, longueur 32,7m, Musée Condé, Chantilly

[60] Nicolas POUSSIN, *La Mort de Germanicus,* entre 1632 et 1640, hauteur 16,3m, longueur 24,1m, Musée Condé, Chantilly

[61] Xavier SIGALON, *Athalie,* 1827, hauteur 4,28m, longueur 6m, Musée des Beaux-Arts, Nantes

> *guère, avant la fin de la Renaissance, à donner au thème de la vengeance toute la valeur dramatique et psychologique qu'il sera susceptible de prendre plus tard »*[62].

L'auteur explique aussi que les véritables tragédies de la vengeance apparaissent quand les dramaturges français intègrent davantage les ressorts du théâtre antique dont ils s'inspirent. Si nous avons déjà vu que vers le milieu du XVI^{ème} siècle, les tragédies étaient encore peu portées sur l'action, à la fin du XVI^{ème} siècle, les tragédies de la vengeance gagnent le cœur des spectateurs en illustrant les violences inhérentes à la France des Guerres de religion et apparaissent alors un réel dynamisme interne et de véritables luttes tragiques.

Madeleine Lazard remarque pour sa part que :

> *« La littérature dramatique, autant que le romanesque, cherche à satisfaire le goût croissant d'un public plus large, moins averti, pour les émotions fortes, l'horreur et la violence. « Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes », affirme Laudun d'Aygaliers, dont la* Poétique *(1597) correspond aux tendances baroques d'un théâtre contemporain d'une crise de la sensibilité et de la morale, généralisée dans toutes les classes de la société par les guerres civiles »*[63].

A la toute fin du XVI^{ème} siècle, et au début du XVII^{ème} siècle, la tragédie prend ainsi des orientations nouvelles en devenant plus irrégulière. Elle présente dès lors à la fois la violence et le romanesque en corrélation avec le développement de l'époque. Ainsi au début du XVII^{ème} siècle, on est dans le remplacement du récit par l'action car les auteurs cherchent à ensanglanter la catastrophe : meurtres, parricides, suicides, mutilations. On fait place au désir sexuel ou aux formes de mort violents, auxquelles les tragédies antérieures laissaient peu de place, comme ce sera le cas avec *Scédase ou l'hospitalité violée*.

Ainsi, au début du XVII^{ème} siècle, à Paris, une seule salle est réservée de façon

---

[62] Eliott FORSYTH, *La tragédie française de Jodelle à Garnier (1553-1640), Le thème de la vengeance*, Chap. V : « La tragédie de la Renaissance (1553-1563) », p. 145-146, publié avec le concours du CNRS, A.G. NIZET, Paris, 1962

[63] Madeleine LAZARD, article « Le théâtre », in *Précis de Littérature française du XVI^{ème} siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, p. 94.

permanente au théâtre, celle de l'Hôtel de Bourgogne, alors louée à des troupes de passage. En province, on dresse partout des tréteaux, toujours provisoires, dans des lieux frugalement aménagés : la cour d'un collège, une place publique et passante, une salle dans un château. Les acteurs sont des comédiens ambulants qui promènent leur répertoire d'une ville à l'autre. Ce théâtre est particulièrement présent dans les villes dont la vie culturelle commence à leur permettre de rivaliser avec Paris (et particulièrement à Rouen, Lyon et Bordeaux). Il témoigne bien d'une « irrégularité », c'est-à-dire qu'il se forge avant les conventions de l'âge classique du théâtre français, telles qu'il s'établira à la génération suivante avec les pièces de Corneille ou Racine. Dans le même sens, l'usage de l'alexandrin parfait n'est pas encore totalement systématique pour les auteurs de ce répertoire. Et le public est alors debout et mobile, face à un praticable installé en hauteur, un « échafaud » ainsi qu'on le nomme à l'époque. Cet espace scénographique est bien connu des publics du XVII^{ème} siècle : il est en effet couramment utilisé pour les prêches et autres cérémonies religieuses, mais aussi pour les sentences des tribunaux, ainsi que pour les tortures et les exécutions capitales, alors toutes réalisées en public. La formule imagée de Christian Biet de « théâtre de l'échafaud » correspond à cette forme de théâtre qui promeut l'horreur et la violence.

> *« Maintenant oublié, et recouvert par le mythe du classicisme français, ce « théâtre de l'échafaud » s'apparente au théâtre élisabéthain et à la comedia espagnole, aussi bien pour son esthétique générale que pour sa manière de représenter le sang, les crimes et les viols, par des actions spectaculaires. Les exemples d'Alexandre Hardy et de Nicolas Chrestien des Croix, montrent ainsi que cette nouvelle tragédie entend mettre en scène des actions tragiques (sanglantes) en même temps qu'elle pose à un nouveau public et dans de nouveaux lieux, des questions philosophiques, politiques et religieuses, soulevées par les faits sanglants du temps, par les troubles qui ont saisi la France et par les récentes horreurs des guerres de Religion dont le public a nécessairement le souvenir. La loi, l'ordre, la nature humaine, la souveraineté, la légitimité, le Salut, sont les grands sujets dont la scène s'empare. Ce faisant, elle oblige les spectateurs à les voir, à en être saisis, mais aussi à les penser. Car si le théâtre veut intéresser son public, il doit le faire d'une part grâce à la représentation de transgressions et de contradictions en acte, d'autre part en plaçant l'assemblée des spectateurs face à des corps souffrants et dans une position où chacun devient une sorte de juge : un juge impuissant mais impliqué. La naissance de la modernité et la naissance du théâtre moderne apparaissent donc simultanément en Europe et*

célèbrent l'invention d'une nouvelle distance critique »[64].

Le goût du public s'oriente ainsi vers le spectacle de la transgression et de la violence souvent extrême.

c) Goût pour la monstruosité, l'énorme, le spectaculaire

Une dimension enfin que nous avons déjà évoquée mais qu'il convient d'approfondir plus précisément est celle de la sensibilité au monstrueux, que l'on retrouve tant dans les goûts généraux que dans la littérature de l'époque. La population du XVI^{ème} siècle se révèle en effet empreinte de tout un imaginaire antique. Dans cet imaginaire antique toutefois, l'horrible était principalement représenté par une monstruosité physique, par des difformités. L'on pense assez rapidement à des monstres dans l'acception physique du terme, comme le Léviathan, le Cyclope anthropophage, les hydres, les gorgones et autres êtres tentaculaires. La mythologie nous montre de nombreux héros aux prises avec des monstres : Héraklès tue le lion de Némée, Cerbère, les juments anthropophages de Diomède, le Minotaure ; Bellérophon vient à bout de la Chimère, Jason des Harpies, Persée de Méduse…. Autant de récits mythologiques qui posent d'un côté les Hommes, fussent-ils demi-dieux, et de l'autre les monstres physiques. Car les monstres de l'Antiquité semblent surtout réservés à la mythologie. Il existe pourtant d'autres monstres, qui ne sont pas d'ordre physique mais d'ordre psychologique comme Médée ou Atrée. Quoi qu'il en soit, cet imaginaire antique regorge d'êtres physiquement monstrueux, à côté de quelques affreux personnages aux noirs desseins. Jusqu'à la Renaissance, la représentation de la

[64] Christian BIET, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVIIè siècle », in *Intermédialités*, Eric MECHOULAN (dir.), n°1, « Naître », printemps 2003

monstruosité physique prédominera sur la celle de la monstruosité morale. Le seul être qui traverse les siècles avec la même intensité semble être Satan, qui se situe précisément au croisement des deux types de monstruosité, selon le principe du Mal, dans l'Evangile, au Moyen-Age.

Dans une période de goût pour l'énorme et la démesure, la Renaissance implique surtout dans les domaines littéraires et artistiques la réapparition de cette forme de monstruosité physique présente dans l'imaginaire antique. Bien sûr, les monstres n'avaient pas totalement disparu pendant des siècles : les monstres physiques continuaient à orner des façades de constructions avec des statuettes mi-animales mi-monstres, à illustrer des représentations iconographiques, car ceux-ci restent toujours présents, à quelque époque que ce soit, ou connaissent un éternel retour, comme signe visible des dangers que court l'Homme. Mais ces monstres physiques ont alimenté les mentalités au fil du temps et réapparaissent donc avec le développement de l'imprimerie. Dans la vie de tous les jours aussi, la monstruosité intrigue et l'on montre régulièrement des « monstres » dans des foires : femme à barbe, nain, ou autres humains présentant alors une curiosité anatomique[65].

Publiées en 1560, les *Histoires prodigieuses* de Boaistuau[66] connaissent un véritable succès. Selon lui, la colère de Dieu justifie l'existence des monstres. Dieu punit les hommes pour qu'ils regrettent leurs fautes, demandent pardon et se tournent vers lui. Enonçant diverses thèses sur l'origine des monstres, Pierre Boaistuau affirme que si les monstres humains ont une fonction, c'est celle de nous avertir des

[65] Cf à ce sujet Claude LECOUTEUX. *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, 3ème édition revue et corrigée, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1999, chapitre sur « Les hommes monstrueux », pp. 77-102

[66] Pierre BOAISTUAU, *Histoires prodigieuses (édition de 1561)*, texte établi par Stephen BAMFORTH et annoté par Jean CEARD, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français »), 2010

dangers que court l'espèce humaine à préférer le Diable à Dieu[67].

Un autre ouvrage clé pour notre compréhension de la sensibilité au monstrueux au XVI[ème] siècle est celui d'Ambroise Paré, intitulé des *Monstres et Prodiges* (1573) [68]. Ambroise Paré (1510-1590) était alors un brillant chirurgien, le père même de la chirurgie moderne[69]. Il a consacré une partie de sa vie à des recherches sur l'anatomie et était fasciné par les possibilités que pouvait offrir le vivant. Son appellation de monstre s'appliquait alors aux êtres humains et animaux affectés de déformations morphologiques importantes. La monstruosité voit ainsi le jour sous la forme de difformités physiques. Reprenant des cas rares et isolés de malformations, ou utilisant des exemples prétendus avérés de croisements entre hommes et animaux dans l'imaginaire collectif, même si cela nous paraît impossible aujourd'hui, Ambroise Paré a voulu recenser et expliquer les différentes formes de monstruosités qui auraient existé. L'on trouve ainsi dans son recueil une fille à deux têtes, des jumelles soudées, un porc à huit pattes et quatre oreilles… Il faut dire que les recherches en embryologie et en mécanismes de reproduction étaient encore très peu avancées ; les récits de la théologie et l'imaginaire de la mythologie prédominaient encore de tout leur poids. Paré prend donc appui pour une bonne part sur la représentation récurrente de la monstruosité, à travers notamment d'innombrables gravures de cas tératologiques, des Histoires prodigieuses comme celles de Boaistuau ou à travers les récits de ceux qui auraient vu des difformités

[67] D'après *Les monstres, l'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Martine et Caroline LAFFON, Editions de La Martinière, Paris, octobre 2004, pp. 55-56.

[68] Ambroise PARE, *Des monstres et prodiges*, édition critique et commentée par Jean CEARD, Collection Travaux d'Humanisme et Renaissance, Droz, Genève, 1971

[69] C'est ainsi qu'est souvent considéré Ambroise PARE qui a beaucoup fait progresser l'art chirurgical, notamment dans le domaine des amputations, des prothèses, et dans la suppression de l'huile bouillante pour traiter certaines plaies. Il n'aurait toutefois fait aucune découverte théorique majeure dans le domaine chirurgical car il n'y en aurait pas réellement eu au XVI[ème] siècle selon les propos de Jean-Michel DELACOMPTEE, in *Ambroise Paré, La Main savante*, Gallimard, Paris, 2007, p. 211

comme Thévet dans sa *Cosmographie*.

Dans cet ouvrage, Ambroise Paré montre une conscience de l'autonomie du vivant et l'on y trouve des monstres au sens premier du terme, à savoir des créatures extraordinaires, hors du commun, par leur aspect extérieur. Jean Céard a proposé en 1971 une édition critique de ce texte et nous offre une savante introduction à l'ouvrage dans laquelle il décode le travail du scientifique et en explique la réception.

La monstruosité physique va de la sorte perdurer dans l'imaginaire collectif au fil de la période. L'ouvrage *Les monstres, l'imaginaire de la peur à travers les cultures* explique notamment l'importance de la caricature grotesque au XVII^{ème} siècle :

> *« Au XVII^{ème} siècle la caricature va bon train en Europe et elle devient une arme de combat social pour accuser, défendre ou revendiquer. Le Pouvoir, la Loi, l'Eglise, personne n'est épargné par ces traits qui soudain dévoilent la laideur des institutions, leur caractère composite, grotesque, épouvantable.*
>
> *Les visages des victimes caricaturées sont déformés car pour dénoncer l'adversaire politique ou l'ennemi héréditaire autant s'en prendre à son visage, à son physique d'abord. […] Cette forme de représentation du pouvoir n'est pas nouvelle. Gilbert Lascault le souligne dans son ouvrage* Le monstre dans l'art occidental *:* « Henri III (roi de France de 1574 à 1589) fut représenté affublé […] d'une tête de lion furieux couverte d'une grande perruque relevée par derrière pour montrer qu'il joint au luxe, à l'amour-propre, l'audace et l'arrogance du lion et qu'étant d'un naturel féroce, il ne respire que sang et carnage ». *Bas du corps en poisson, griffes, ailes et queue de dragon le mettent au rang des bêtes mais soulignent aussi son pacte avec le diable. Le roi est ainsi morcelé en autant de vices que de parties du corps hideuses ; autant dire qu'il est, par cette caricature infamante, déchu de tout pouvoir et réduit seulement à un assemblage anormal, perçu comme une menace »*[70].

Mais avec son goût pour le spectaculaire, comme nous avons pu le voir, l'âge

[70] *Les monstres, l'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Martine et Caroline LAFFON, Editions de La Martinière, Paris, octobre 2004, p.64

baroque va révéler un véritable jaillissement de nouveaux monstres. La période est marquée par une image exubérante du vivant. On montre l'énormité, la démesure.

L'on assiste à la naissance d'une littérature de l'horrible, avec comme nous le verrons par la suite, des Histoires tragiques, des Canards sanglants (fin XVI^{ème} – début XVII^{ème} siècle) à valeur d'exemplum qui montrent des histoires monstrueuses. Ces récits rencontreront d'ailleurs un vif succès.

En 1630, Jean-Pierre Camus décline encore l'horreur dans son roman *Cléarque ou la cruauté monstrueuse*. Marianne Closson nous en donne le résumé suivant :

> *« La jeune fille, héritière d'un très grand nom, a fauté avec Cléarque, le fils de sa gouvernante. Pour se venger, Gotzbert, le père, décide de préparer un « theatre effroyable ». Il décapite son petit-fils devant Cléarque, et lui bat « les joues de la teste de cet enfant et de son petit corps » avant de l'écorcher vif et de le brûler avec de la « poix », du « soulfre » et de l' « huyle bouillante » tout en « riant parmy toutes ces horreurs ». Il a pour projet d'enfermer sa fille dans une tour avec les têtes de ses victimes, mais animée d'un désespoir enragé, elle le tue pendant qu'il l'égorge »*[71].

Plusieurs récits macabres de meurtres et de mutilations voient ainsi le jour. Ce goût pour l'horreur atteint tous les arts et il n'est donc pas surprenant que le théâtre devienne aussi un lieu de naissance d'un courant sanglant, un courant furieux qui marque l'esthétique du temps. Cette dimension sanglante du théâtre est pourtant encore assez méconnue de nos jours, et il conviendra de l'approfondir dans les sources littéraires de la monstruosité (chapitre 2).

Notons toutefois ces propos de Didier Souiller, au sujet des images expressionnistes de la mort qui ne sont pas présentes dans la littérature pour elles-mêmes mais comme signes :

> *« La réflexion suggérée ainsi [par les images de la mort] ne cherche pas à parvenir à un discours cohérent : le lecteur est agressé ; il est lui-même pris à partie : il s'agit de sa propre mort et de sa propre destruction. D'où un goût pour la violence qui*

[71] Marianne CLOSSON, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650),* p. 443

> *caractérise cette littérature qu'il faut bien qualifier d'expressionniste. L'imagination baroque ne se contente pas du spectacle du cadavre : elle a recours à d'innombrables épisodes sanglants : batailles historiques, duels, assassinats et scènes de torture sont courants et envahissent la littérature en général et le théâtre en particulier. Les drames historiques et les tragédies et la vengeance s'y prêtent particulièrement »*[72].

Ce que l'on peut ajouter ici, mais qu'on ne peut citer comme étant des sources littéraires pour nos monstres puisqu'elles ne se font connaître que plus tardivement, c'est que des figures monstrueuses étaient déjà présentes sur d'autres scènes théâtrales en Europe.

En effet, chez Shakespeare déjà, l'on trouve différents personnages sanguinaires, tels Lady Macbeth ou Richard III. Mais Shakespeare reste peu connu en France avant le XVIII^{ème} siècle, bien qu'un exemplaire de ses œuvres soit dans la bibliothèque de Louis XIV. C'est d'ailleurs Voltaire qui contribuera à faire connaître le dramaturge anglais. Mais après avoir contribué à nous faire connaître Shakespeare, et lui avoir emprunté quelques-uns de ses sujets ou de ses procédés, Voltaire ne put supporter sans s'indigner le mouvement d'opinion qui, peu à peu, donnait au dramaturge anglais un rang supérieur au sien. Dans sa lettre à D'Alembert de 1776, *Lettre à l'Académie française*, il expose une violente diatribe contre Shakespeare et contre son traducteur Le Tourneur.

Ainsi, le théâtre européen semble globalement fasciné par la monstruosité, s'inspirant principalement de l'influence antique pour la tragédie :

> *« Comme les Italiens, comme les Français, les Anglais devaient s'inspirer de Sénèque bien plus que du théâtre grec. C'était un assez dangereux modèle car Sénèque avait écrit des tragédies de salon, faites pour la déclamation plus que pour la scène. Il avait repris les thèmes mythologiques des Grecs, mais en romantique, pour leur éclat, non par sentiment national ni par croyance en ces légendes. Il ignorait le mouvement dramatique ; l'action est nulle dans ses tragédies. Ses personnages expriment rarement des sentiments vrais ; ils font des discours où abondent les maximes, ils parlent un langage emphatique et lyrique, plein de métaphores recherchées où se montrent d'ailleurs une grande force oratoire et une réelle finesse d'analyse. Les longs monologues alternent avec des passages de répliques brèves, en formules denses, vers*

[72] Didier SOUILLER, *La Littérature baroque en Europe*, Collection Littératures modernes, PUF, Paris, 1988, p. 111

> *contre vers. Sénèque est plein d'allusions politiques, d'attaques contre les tyrans. La plupart de ces caractères se retrouvent chez ses imitateurs, mais ce qu'ils lui ont pris de préférence, ce sont certains procédés, parfois les Chœurs, et plus souvent le Fantôme chargé de l'exposition. Par-dessus tout, ils ont été frappés de l'atrocité de ses sujets et ont associé l'idée de tragédie à celle de crimes presque toujours monstrueux. L'Agamemnon avec les horreurs des Atrides, Edipe, Médée, Phèdre et surtout Thyeste avec l'horrible festin d'Atrée, ont conduit aux tragédies de vengeance atroce, comme on en verra dans un* Titus Andronicus *ou dans une* Duchesse d'Amalfi *»*[73].

L'on peut citer aussi deux tragédies au caractère particulièrement sanglant : *Gordobus ou Ferrex et Porrex* de Thomas Sackville et Thomas Norton (1562) ou *The Massacre at Paris* de Christopher Marlowe (1591), directement inspirée des massacres de la Saint Barthélémy. L'influence du théâtre anglais n'est donc pas certaine même si, de 1599 à 1604, la présence de troupes anglaises en France est attestée, au moins à Paris et Rouen.

Si la comédie italienne a pu influencer au XVI^{ème} siècle le théâtre comique français, il n'en est pas de même pour la tragédie. Même si certaines tragédies connurent un succès éclatant en Italie dans la première moitié du XVI^{ème} siècle (avec des dramaturges comme Dolce, Speroni ou Trissino), les dramaturges français préféraient les sujets bibliques et antiques. La France a seulement suivi l'exemple de l'Italie pour représenter des tragédies en langue vulgaire.

Toutefois, la volonté d'impressionner conduit à donner une grande importance au théâtre ; on cherche les effets de surprise, on valorise une esthétique de la contradiction interne (antithèses, oxymores, paradoxes…), on prône le mélange des genres qui aboutit à des monstres théâtraux.

---

[73] E. LEGOUIS, L. CAZAMIAN et R. LAS VERGNAS, *Histoire de la littérature anglaise*, tome 1, 1506-1660, « Le théâtre de 1520 à 1578 », Librairie Hachette, Paris, 1965, p.235

Différents éléments semblent donc converger pour montrer toute la sensibilité au monstrueux dans le contexte de la fin du XVI^{ème} siècle en France. La société est à la fois en pleine mutation et en plein désarroi. Les conflits religieux et politiques jalonnent les dernières années de ce XVI^{ème} siècle. L'homme cherche quelle est réellement sa place dans un univers que l'on découvre nouveau car ne répondant plus aux présupposés établis. Les monstres physiques résonnent ainsi comme des signes avant-coureurs d'une vengeance divine probable. L'image exubérante du vivant de l'âge baroque permet pour sa part le jaillissement de nouveaux monstres sur la scène tragique, des monstres dans leur acception psychologique, des monstres qui ne sont autres que des hommes capables de produire des folies, capables du pire.

Quoi qu'il en soit, les monstres que nous trouvons dans les tragédies de la fin du XVI^{ème} siècle jusqu'au milieu du XVIII^{ème} siècle sont issus de toute une littérature de la monstruosité qu'il convient maintenant de développer.

CHAPITRE 2 : LES SOURCES LITTERAIRES DE LA MONSTRUOSITE

Le contexte politique et social de la fin du XVI^{ème} siècle se révèle comme ne venons de le voir propice à une représentation de la violence sous diverses formes. Pourtant, l'apparition de monstres sur la scène tragique en France s'inscrit aussi dans une perspective spécifiquement littéraire qu'il convient maintenant d'approfondir. Des personnages monstrueux étaient en effet déjà présents dans des textes de l'Antiquité, et avec la redécouverte des Anciens, les dramaturges de l'Ancien Régime ont trouvé de nouvelles sources d'inspiration. D'autre part, dès la fin du XVI^{ème} siècle, la sensibilité pour le monstrueux se traduit ainsi par de nombreux écrits littéraires sombres. Des sources littéraires proches donnent ainsi de la matière intéressante aux dramaturges, eux-mêmes lecteurs de récits contemporains souvent morbides. Des tragédies voient ainsi le jour, campant déjà des premiers personnages pervers, des premiers méchants qui, sans être encore totalement monstrueux, portent en germe les ressorts possibles de caractères à développer. Ce n'est que sur ce travail d'intégration et d'analyse des premiers pervers que les dramaturges de notre étude pourront véritablement présenter à leur tour leurs monstres, en en déployant la force et le dynamisme tragique faisant d'eux des personnages particulièrement cruels.

1) Importance de l'imaginaire antique

a) Essor des traductions et mémoire antique de la monstruosité

Avec la Renaissance en France, nous l'avons vu, on ne peut que souligner l'importance de la dimension antique dans l'imaginaire collectif des écrivains et des créateurs à la fin du XVI^{ème} siècle.

Les humanistes accomplissent un énorme travail de traduction et d'édition de textes antiques et aussi d'œuvres contemporaines. L'invention de l'imprimerie permet en effet l'essor du livre, qui diffuse la culture antique comme les œuvres modernes. Particulièrement depuis la chute de Constantinople en 1453, des manuscrits, des chefs d'œuvre de l'antiquité jusque-là inconnus arrivent en Europe occidentale. Si au Moyen Age, on se contentait essentiellement de traduire les textes consacrés par l'Eglise, à la Renaissance, on note une réelle ambition d'étendre le domaine des textes traduits. Ainsi, si le Moyen-Age avait surtout une connaissance des œuvres latines, la Renaissance permet une découverte des textes grecs. L'on veut traduire à la fois les textes antiques que l'on redécouvre et les littératures étrangères contemporaines.

L'essor de l'imprimerie et l'invention du petit in-octavo, le format de poche du livre, favorisent en effet la diffusion des traductions, les imprimeurs se multiplient en France et le monde de l'édition se déploie[74]. Le livre se répand très largement non seulement dans les écoles mais aussi dans les foires commerciales ; sa production est réglementée et protégée, les ouvriers du livre s'organisent en une puissante corporation : le statut de l'œuvre littéraire et celui de l'écrivain s'en trouvent changés. La traduction prend dès lors un véritable essor, même si traduction et écriture sont alors intimement liées puisque la traduction résonne comme une matrice de l'écriture.

Pour citer deux exemples de traducteurs, l'on peut penser à Erasme (1466 ou 1469 - 1536), qui maîtrisait le latin et le grec, et traduit ainsi en latin des tragédies d'Euripide. Jacques Amyot (1513-1593) traduit pour sa part les œuvres de Plutarque ; il traduit notamment les *Vies parallèles* en 1559.

De plus en plus donc, grâce au développement des traductions en France, on découvre les textes et traités de l'Antiquité. Madeleine Lazard note que :

[74] Cf à ce sujet l'ouvrage publié d'après les manuscrits de Philippe RENOUARD, *Imprimeurs et libraires parisiens du XVIème siècle : Jean Loys*, Editions des Musées de la Ville de Paris, Librairie Droz, Paris, 1995

> *« L'imitation des Anciens fonde le théâtre humaniste, au même titre que l'ensemble de la production littéraire de la Renaissance. Après l'Italie, la France voit se multiplier les éditions de dramaturges antiques […]. Le nombre croissant des textes édités va de pair avec celui des traductions. Les vrais hellénistes sont rares et les œuvres des Grecs sont le plus souvent connues dans des versions latines. Sept tragédies sont mises en français sous François Ier. On admire Sophocle et Euripide mais on s'intéresse peu à Eschyle et Aristophane. Parmi les textes latins, familiers aux lettrés, les tragédies de Sénèque, méconnues du Moyen-Age, jouissent d'un succès très vif et marqueront profondément la dramaturgie française […]*
>
> *Imprimés avec le texte, étudiées et commentés en même temps dans les écoles, figurent en tête des éditions les traités latins de Diomède (De la grammaire) et surtout de Donat (De la tragédie et de la comédie, IV*ème *siècle av. J.C.) dont s'inspireront largement les théoriciens de la Renaissance. L'Art poétique d'Horace, traduit et préfacé par Peletier du Mans en 1541, n'est pas moins connu de l'élite. Mais la Poétique d'Aristote n'est pas imprimée en France, en grec ou en latin, avant 1538 et n'est pas alléguée avant 1561 »*[75].

Le théâtre antique est ainsi retrouvé, à l'instar des tragédies de Sénèque qui remporteront un vif succès un France tout au long du XVII^{ème} siècle[76]. Les dramaturges de l'Ancien Régime reprennent d'ailleurs bien souvent des personnages présents chez Sénèque, comme nous le verrons dans la suite de ce document. A partir de ce moment, le théâtre est conduit à évoluer. Les humanistes traduisent et imitent le théâtre antique mais ce n'est que dans la seconde moitié du XVI^{ème} siècle que les écrivains de la Pléiade fondent un théâtre nouveau, de tragédies et de comédies, délaissant ainsi le théâtre médiéval. La révolution culturelle de l'humanisme marque les esprits et des changements s'opèrent ainsi dans le théâtre de la fin du XVI^{ème} siècle. Les humanistes font ainsi renaître le théâtre à partir des modèles antiques et on assiste à une véritable revalorisation de cet art.

---

[75] Madeleine LAZARD, « Le théâtre », in *Précis de littérature française*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, pp. 60-61

[76] Cf à ce sujet l'excellente thèse de Florence de CAIGNY, « Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux XVIe et XVIIe siècles en France », sous la direction de Georges Forestier, Université Paris IV-Sorbonne, soutenue en 2004

On découvre notamment les monstres qui peuplaient le théâtre tragique de l'Antiquité. On découvre ou redécouvre des hommes ou des personnages à la limite de l'humain et de l'inhumain. Car le monstre est un personnage récurrent bien avant la période concernée par cette étude. On le retrouve en particulier dans trois domaines, à savoir la Bible et la tradition chrétienne, la mythologie grecque et enfin l'histoire, grecque et surtout romaine. Il existe en effet tout un imaginaire antique empreint d'êtres révélant une monstruosité. Dans toute la période allant de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle, les écrivains cherchent à puiser leurs sujets dans l'Antiquité et c'est ainsi que l'on retrouve dans leurs œuvres des personnages tirés de ces trois grands domaines d'inspiration.

Et, comme nous l'avons vu, dans le difficile climat des guerres de religion, la France de la fin du XVI^{ème} siècle est humaniste bien sûr, mais dépourvue de l'optimisme qui était présent au début du siècle. On se questionne différemment sur l'homme et ce qui peut le caractériser. On commence à comprendre la faiblesse de la condition humaine dans un monde où la place de l'homme est totalement réinterrogée. La redécouverte de la mémoire antique de la monstruosité au XVI^{ème} siècle, conjuguée à la fin de l'aristotélisme qui croit aux espèces nous offre une explosion des classifications. On se plaît dès lors à mettre en valeur toutes les possibilités du vivant.

Les traductions d'œuvres comme celle du *Prince* de l'italien Machiavel illustrent aussi la fascination pour la tyrannie dans l'ordre politique. Dans un douloureux climat politique et social, on s'interroge sur la notion de liberté. Et par là même, on constate à cette époque une découverte de la solitude et de la conscience malheureuse moderne face à un pouvoir qui peut être totalement affranchi du Bien et du Mal. Dans ce contexte, l'on ne peut que comprendre l'apparition de monstres dans le théâtre français de l'époque.

b) Sources mythologiques, bibliques et historiques

Les dramaturges du XVI^{ème} siècle puisent leur inspiration dans les domaines de prédilection de l'époque : l'antiquité et la mythologie, la Bible et l'histoire, grecque, romaine ou contemporaine. Et la monstruosité trouve un véritable socle précisément dans ces trois patrimoines.

La mythologie

Dans la mythologie tout d'abord, l'on ne peut que constater l'importance du monstrueux dans les récits et l'imaginaire collectif est tout empreint de la présence monstrueuse mythologique.

Dès le XVI^{ème} siècle, on s'attache donc à exploiter des légendes antiques pour réutiliser cette thématique. Les épopées d'Homère, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, sont ainsi une riche source d'inspiration. Ces épopées, ou poèmes épiques, sont des textes qui racontent des événements historiques, essentiellement des exploits guerriers, transfigurés par la légende[77].

Dans l'Antiquité, les textes présentant ces récits mythologiques sont nombreux. Le plus souvent, l'on se situe à mi-chemin entre le récit historique et la légende améliorée. Bon nombre de monstres envahissent alors la culture antique et les récits mythologiques nous présentent à la fois des monstres humains et des monstres animaux : on peut penser ainsi à des êtres comme Atrée ou Clytemnestre, Médée, le Minotaure, les Furies, ou l'hydre de Lerne.

[77] Le sujet de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* remonte à des temps très lointains, probablement autour du XIII^{ème} siècle avant J.-C., aux temps de la guerre meurtrière qui opposa les chefs grecs au roi de la ville de Troie et à ses alliés. L'*Iliade* retrace donc l'épisode de cette guerre de Troie, la légende comblant les lacunes et oublis historiques. L'*Odyssée* raconte le difficile retour de l'un des chefs grecs, Ulysse, poursuivi par la haine du dieu Poséidon, risquant la mort à tout moment et errant ainsi près de dix ans en mer avant de revenir chez lui après avoir combattu maintes créatures monstrueuses comme le Cyclope anthropophage.

Les littératures grecque et latine ont toutes deux leur part de monstres. Pour les Grecs, on pense à l'*Orestie* d'Eschyle avec notamment ses Erinyes, déesses de la vengeance et du châtiment, ou aux *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes. Chez les latins, on pense à l'*Enéide* de Virgile ou aux *Métamorphoses* d'Ovide. Virgile lui-même s'inspire de son prédécesseur Homère pour présenter une épopée construite sur le schéma de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* en évoquant la même légendaire Guerre de Troie, mais du point de vue troyen[78].

Ovide[79] pour sa part a voulu, dans ses *Métamorphoses*, rassembler et raconter les histoires des dieux et des héros qui ont bercé son enfance et qu'il a lues chez les auteurs grecs. Les *Métamorphoses* constituent une collection un peu hétéroclite de récits merveilleux qui s'enchaînent de façon fantaisiste, tout en observant un ordre chronologique qui va de la nuit des temps à des événements contemporains de la vie du poète, présentés comme des prodiges. L'ouvrage est une sorte de musée de la mythologie dans lequel Ovide sert de guide.

Avec la redécouverte de ces textes antiques, des dramaturges vont vouloir dès la fin du XVI^{ème} siècle, retracer sur scène les légendes des héros[80]. Ces tragédies ne connaissent pas toutes un grand succès mais sont révélatrices de l'intérêt alors porté aux mythes anciens.

La Bible

Tenues pour sûres dans la pensée collective, les sources bibliques seront aussi une

[78] Dans *L'Enéide* de VIRGILE, l'on rencontre ainsi, comme dans le livre VI, « La descente aux Enfers » (v. 285-289) différents monstres de la mythologie, tels les Centaures, la Chimère, les Gorgones, les Harpies ou encore la forme d'une ombre à trois corps.

[79] OVIDE, poète latin du Ier siècle avant J.-C. Ovide et VIRGILE ont tous deux vécu à la même époque mais se sont peu fréquentés. Ovide n'avait que 24 ans à la mort de VIRGILE.

[80] C'est ainsi que naissent plusieurs tragédies comme l'*Achille* de Nicolas Filleul en 1563, *La Troade* de Robert GARNIER en 1579, la *Méléagre* de Pierre DE BOUSSY en 1582 l'*Ulysse* de CHAMPREPUS en 1600, le *Priam* de François BERTRAND en 1600 également, ou encore l'*Hector* d'Antoine MONTCHRETIEN en 1604.

inspiration pour les dramaturges du siècle classique. En effet, les dramaturges préfèrent partir de sujets connus du public pour donner ensuite leur représentation des faits. Ces sources bibliques sont alors tenues comme historiques et détiennent de ce fait une valeur exemplaire.

La Bible elle-même est d'ailleurs déjà par endroit une réflexion sur la monstruosité. C'est ainsi que l'on y trouve notamment les personnages d'Athalie, de Nabuchodonosor ou même du Diable. En effet,

> *« Le tentateur est le premier des monstres. Perspective religieuse dans laquelle le diable existe parce que Dieu le veut, puisque Dieu a tout créé. Comme pour rappeler aux mauvais leurs fautes »*[81].

On retrouve ici la valeur prédicative du monstre, qui met en alerte l'homme. Dans cette dimension, le monstre humain lui-même, puisqu'il a été créé par Dieu, a sa justification dans l'univers. Même si c'est pour servir de contre-exemple à l'humanité, il a un rôle à jouer au sein de la communauté. L'Evangile nous dit :

> *« Ceux qui auront fait le bien ressusciteront pour la vie, mais ceux qui auront fait le mal ressusciteront pour le jugement »* [82].

> *« Le Fils de l'homme enverra ses anges, arracheront de son royaume tous les scandales et ceux qui commettent l'iniquité, et ils les jetteront dans la fournaise ardente, où il y aura des pleurs et des grincements de dents. Alors les justes resplendiront comme le soleil dans le royaume de leur Père »*[83].

Et encore:

> *« Ainsi les méchants iront au châtiment éternel, et les justes à la vie éternelle »*[84].

Dans cette perspective, les monstres paraissent ainsi, un jour, châtiés de leurs

---

[81] *Le monstre humain. Imaginaire et société*, sous la direction de Régis BERTRAND et Anne CAROL, collection Le temps de l'histoire, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2005.

[82] Evangile selon Saint Jean 5, 29

[83] Evangile selon Saint Matthieu 13, 41-43

[84] Evangile selon Saint Matthieu 25, 46

crimes. La Bible elle-même est une illustration du Bien et du Mal. Elle donne à voir les atrocités que peuvent commettre les hommes et conduit à réfléchir sur les bonnes actions à mener.

Nabuchodonosor y est déjà présenté comme un roi orgueilleux qui oblige par exemple le peuple à se prosterner et vénérer la statue qu'il a fait ériger[85]. Lorsque trois Juifs (Schadrac, Méschac et Abed-Nego) refusent de le faire, Nabuchodonosor les fait jeter dans la fournaise d'un immense feu ardent. Dans la Bible, l'on retrouve l'importance de la foi car les trois hommes prient le Seigneur de les sauver, et celui-ci leur envoie un ange qui leur permet de s'échapper du brasier. Leurs prières ont été entendues et le Seigneur les a sauvés.

La conception théologique est unanime à ce sujet : il existe des êtres monstrueux sur Terre, selon la volonté divine. Dans sa *Cité de Dieu*[86], Saint Augustin développe pour sa part cette notion d'individus monstrueux. Selon lui, il y a des individus monstrueux et des espèces monstrueuses.

> *La raison que l'on rend des enfantements monstrueux qui arrivent parmi nous peut servir pour des nations tout entières. Dieu, qui est le créateur de toutes choses, sait en quel temps et en quel lieu une chose doit être créée, parce qu'il sait quels sont entre les parties de l'univers les rapports d'analogie et de contraste qui contribuent à sa beauté. Mais nous qui ne le saurions voir tout entier, nous sommes quelquefois choqués de quelques-unes de ses parties, par cela seul que nous ignorons quelle proportion elles ont avec tout le reste. Nous connaissons des hommes qui ont plus de cinq doigts aux mains et aux pieds; mais encore que la raison nous en soit inconnue, loin de nous l'idée que le Créateur se soit mépris ! Il en est de même des autres différences plus considérables : Celui dont personne ne peut justement blâmer les ouvrages, sait pour quelle raison il les a faits de la sorte. Il existe un homme à Hippone-Diarrhyte, qui a la plante des pieds en forme de croissant, avec deux doigts seulement aux extrémités, et les mains de même. S'il y avait quelque nation entière de la sorte, on l'ajouterait à cette histoire curieuse et surprenante. Dirons-nous donc que cet homme ne tire pas son origine d'Adam? […] Comme on ne peut pas nier que ces individus ne tirent leur origine d'Adam, il faut en dire autant des peuples entiers*

[85] Daniel, chapitre 3

[86] Saint Augustin, *Cité de Dieu* (413-426 après J.-C.), XVI, 8, « Si les races d'hommes monstrueux dont parle l'histoire viennent d'Adam ou des fils de Noé »

> *en qui la nature s'éloigne de son cours ordinaire, et qui néanmoins sont des créatures raisonnables, si, après tout, ce qu'on en rapporte n'est point fabuleux : car supposez que nous ignorassions que les singes, les cercopithèques et les sphinx sont des bêtes, ces historiens nous feraient peut-être croire que ce sont des nations d'hommes. Mais en admettant que ce qu'on lit des peuples en question soit véritable, qui sait si Dieu n'a point voulu les créer ainsi, afin que nous ne croyions pas que les monstres qui naissent parmi nous soient des défaillances de sa sagesse ? Les monstres dans chaque espèce seraient alors ce que sont les races monstrueuses dans le genre humain. Ainsi, pour conclure avec prudence et circonspection: ou ce que l'on raconte de ces nations est faux, ou ce ne sont pas des hommes, ou, si ce sont des hommes, ils viennent d'Adam ».*

Ainsi Saint Augustin a plutôt tendance à se défier des espèces monstrueuses, au sens de monstres physiques, qu'on suppose perdues, mais reconnaît le caractère monstrueux de certains hommes.

Racine reprend ainsi le récit du Second Livre des Rois selon lequel « Athalie, mère d'Achazia, voyant que son fils était mort, se leva et fit périr toute la race royale »[87]. Racine campe bien cette Athalie qui a massacré toute la famille de David (à l'exception de Joas). Racine dans sa préface d'*Athalie* rappelle d'ailleurs son respect presque intact de la source biblique.

Les sources d'inspiration biblique sont donc multiples pour la tragédie de l'époque qui veut se référer aux textes de référence. Les premières tragédies bibliques qui apparaissent au XVI^{ème} siècle ne sont pas tant une survivance de l'ancien théâtre que nées d'un scrupule des humanistes protestants. En effet, les premiers auteurs de tragédies bibliques sont protestants. On pense ainsi à Buchanan, à Jean de La Taille (qui se convertira au catholicisme plus tard), à Desmasures ou à Rivaudeau. Les Protestants accusaient alors les Passions et les Mystères de profaner la Bible. Ils se sont mis dès le milieu du XVI^{ème} siècle à écrire pour stigmatiser notamment les abus cléricaux et les dogmes. Ils écrivent alors aussi des comédies et des farces, tout ceci pour exposer leurs idées et même actualiser des événements bibliques en

[87] 2 Rois 11, 1

les rapportant à leur situation. Le rapprochement des faits semblant renforcer la foi de certains. Les intentions didactiques sont claires. Ainsi Théodore de Bèze écrit[88] :

> *« Dieu vous gard' tous, autant gros que menuz,*
> *Petis et grans, bien soyez vous venuz.*
> *Long temps y a, au moins comme il me semble,*
> *Qu'icy n'y eut autant de peuple ensemble :*
> *Que pleust à Dieu que toutes les sepmaines,*
> *Nous peussions veoir les Eglises si pleines »*

La caractéristique du théâtre protestant réside surtout dans une recherche de fidélité au texte biblique.

Les pièces catholiques existent aussi, comme *Jephtes* (1554) et *Baptistes* (1557) de Buchanan, ou *Esther* (1584) de Pierre Mathieu. L'auteur catholique le plus marquant fut toutefois probablement Robert Garnier qui, avec sa tragédie des *Juives*, porte un message très actuel sur la France déchirée par les guerres de religion.

Vers le début du XVII^{ème} siècle, les réformes catholiques restaurent le prestige des saints. Les pièces tirées de la vie des saints et de la martyrologie deviennent plus nombreuses que celles issues directement de la Bible. Corneille ainsi puise ses sources dans les actes des martyrs et de la vie des saints. Racine, avec *Esther* (1689) et *Athalie* (1691) notamment, reviendra à la tragédie d'inspiration biblique mais cette dernière déclinera quand même tout au long du XVII^{ème} siècle. De plus en plus, on peine à mettre en scène des pièces d'inspiration biblique, par crainte de dénaturer le sujet tel qu'il apparaît dans les écrits, par manque de détails pour occuper cinq actes de tragédie ou par hésitation de la part des auteurs sur l'objectif, religieux ou passionnel. Le XVIII^{ème} siècle connaîtra davantage encore ce déclin de sujets d'inspiration biblique ; les pièces condamneront surtout le fanatisme et l'intolérance, et le goût de l'époque réclamera de plus en plus des affrontements moraux violents et des personnages particulièrement tournés vers le

[88] Théodore de BEZE, *Abraham sacrifiant*, 1550. Ce texte eut une grande influence sur les auteurs protestants du XVI^{ème} siècle

Mal.

Si le théâtre d'inspiration biblique connaît un succès déclinant au fil de la période concernée, il reste tout de même présent sur la scène tragique française. Quoi qu'il en soit, l'idée même de fidélité à la Bible n'est pas simple. Un auteur peut suivre une histoire biblique et la transposer dans une autre époque ou un autre contexte ; il peut aussi ne rien conserver du texte ou du récit ; il peut enfin redonner le texte tel quel mais en le dialoguant dans la bouche de différents personnages. Il peut enfin être fidèle à ce qu'il connaît de la Bible mais y ajouter des légendes, y compris de la mythologie païenne.

Dans tous les cas, les pièces d'inspiration biblique conservent l'idée que Dieu n'abandonne pas ceux qui se tournent vers lui et que l'injustice finit toujours par être châtiée.

L'histoire

La dernière source d'inspiration des tragédies classiques est l'Histoire, qu'elle soit ancienne ou contemporaine. L'Histoire est en effet considérée comme un genre dont on peut tirer des leçons pour le présent, d'où un message moral et politique des tragédies.

Pour les sujets historiques, les auteurs des tragédies dévoilent leurs sources dans la préface de leurs pièces imprimées. Ces dernières le plus souvent sont celles des historiens grecs et latins (Hérodote, Thucydide, Tite-Live, Tacite, Plutarque…).

Ainsi, les sources historiques peuvent être diverses. La première source que l'on peut citer serait probablement celle de l'histoire romaine[89]. L'histoire grecque

[89] L'histoire romaine est ainsi la source d'inspiration de tragédies comme *César* (1561) de Jacques Grévin, *Lucrèce* (1566) de Nicolas Filleul ou encore *Porcie* (1568) et *Cornélie* (1574) de Robert Garnier.

connaît aussi un vif succès[90], avec par exemple. D'autres s'inspirent de l'histoire des autres peuples de l'antiquité (Asie, etc.)[91], mais l'histoire moderne et contemporaine n'est pas non plus en reste[92].

Parmi le corpus que nous présentons dans ce document, plusieurs monstres sont ainsi issus de ces trois domaines d'inspiration que sont la mythologie, la Bible et l'Histoire.

- Pour la mythologie, on peut penser à Médée, Marcelle, Atrée ou Polyphonte.
- Pour la Bible, on pense à Nabuchodonosor et Athalie et sur un plan religieux général à Mahomet.
- Pour l'Histoire, on pense à Cléopâtre, Phocas, Attila, Agrippine, Néron ou encore l'Empereur d'*Andronic*.

D'autres monstres du corpus ne sont pas directement issus de ces domaines d'inspiration mais demeurent dans la veine de la monstruosité tels Sulmon, Charilas et Euribiade et le More cruel, précisément des monstres de pleine période baroque au cours de laquelle l'on recherchait surtout la démesure et l'effet ; la tragédie alors irrégulière ne cherchait pas encore coûte que coûte des héros nobles comme elle l'a fait par la suite au fur et à mesure du développement du classicisme.

[90] L'histoire grecque est reprise dans *Les Lacènes* (1601) de Montchrestien, ou *Alexandre* et *La Mort de Daire* de Jacques de la Taille par exemple.

[91] On peut penser ici à *Panthée*, de C. J. de Guersens (tiré de Xénophon, *Cyropédie*).

[92] Exemples de *La Soltane* (1561) de G. Bounyn, ou *L'Ecossaise* (1601) de Montchrétien

c) Force intellectuelle du théâtre antique

Enfin, l'importance de l'imaginaire antique se traduit par la redécouverte comme nous l'avons dit du théâtre des Anciens et de sa force tragique.

On constate à la fin du XVI^{ème} siècle toute une revalorisation du théâtre tragique grec et latin. On découvre les monstres qui étaient présents dans les textes d'Eschyle, de Sophocle, d'Ovide, de Sénèque, mais aussi de Lucain, de Tacite, de Plutarque.

Le théâtre grec connaissait en effet déjà cette présence de monstres sur scène. Il serait dès lors pertinent de s'intéresser aux formes de monstruosités incarnées par ces personnages. Bien évidemment, nous ne pouvons pas ici citer tous les monstres qui apparaissent dans le théâtre antique ; nous nous limiterons à en donner quelques exemples marquants.

Si l'on pense tout d'abord aux grands tragiques grecs, on ne peut que noter la présence de monstres chez Eschyle. Dans son *Orestie* notamment, Clytemnestre venge sa fille Iphigénie en assassinant son mari Agamemnon et sa maîtresse Cassandre[93]. Oreste plus tard dans la trilogie tue sa propre mère, mais les mythes sont surtout réutilisés par les dramaturges pour amplifier l'atrocité de certains actes.

En effet, on observe dès l'antiquité une volonté des dramaturges de donner une force particulière au théâtre. Les dramaturges, par l'impact qu'ils ont sur le peuple, parviennent à donner à leurs pièces une force intellectuelle notable, et de ce fait la tragédie en elle-même connaît un succès retentissant et une légitimité certaine. Mais ces mêmes dramaturges n'hésitent pas à reprendre les mythes connus pour

[93] In *Agamemnon*, première pièce de la trilogie de l'*Orestie*

leur conférer plus de relief encore. Ils posent ainsi les spectateurs en juges des crimes commis par les personnages.

> *« Le mythe héroïque en lui-même n'est pas tragique, c'est le poète tragique qui le rend tel. Les mythes comportent certes, en aussi grand nombre qu'on le voudra, ces transgressions dont se nourrirent les tragédies: l'inceste, le parricide, la matricide, l'acte de dévorer ses enfants, mais ils ne comportent en eux-mêmes aucune instance qui juge de tels actes comme celles qu'a créées la cité, comme celles qu'exprime à sa façon le chœur. Partout où l'on a la chance de connaître la tradition où s'est exprimé le mythe, on constate que c'est le poète tragique qui boucle le cercle qu'est la tragédie. […]*
>
> *Le héros se sépare donc de la cité qui le juge, et, en dernière instance, les juges seront ceux-là mêmes qui attribuent le prix au vainqueur du concours tragique, le peuple assemblé au théâtre »*[94].

Les dramaturges insèrent dans leurs pièces des affrontements tragiques, parfois dissociables de la légende telle qu'elle était entendue dans l'imaginaire collectif, dans le but de donner plus d'impact aux retournements de situations et plus de puissance en germe à des personnages tout entiers marqués par des fautes peu ou pas pardonnables. Dans tous les cas, il convient de préciser que ce sont souvent les approches des dramaturges de l'antiquité qui marquent par la suite les esprits.

Chez Sophocle ainsi l'on retrouve également une réflexion sur la monstruosité. Dans *Œdipe Roi*, Œdipe se rend compte toutefois à la fin de la pièce de ce qu'il a fait. La réflexion est cependant en marche, tout comme chez Euripide avec sa *Médée*.

Ovide nous présente davantage de monstruosité dans une acception psychologique au cœur de ses *Métamorphoses*.

Sénèque ensuite nous offre un spectacle de monstres innommables. On touche dès lors à une dramaturgie latine violente. Car la tragédie latine permet au public romain le spectacle de la transformation d'un homme en monstre. Le récit se fait

[94] Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne,* (II, 7. *Œdipe à Athènes*, p.154-155)

ainsi autour du *furor*. Tout héros tragique dans la tragédie romaine devient un *furiosus* pour accomplir le crime qui fera de lui un monstre. Le *furor* est indissociable de deux autres notions: le *dolor* (avant le *furor*) et le *nefas* (crime), qui sont des catégories propres au théâtre antique.

Florence Dupont présente deux ouvrages riches d'interprétations sur les tragédies de Sénèque, à savoir *Les monstres de Sénèque*[95] et *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité ?*[96] . Dans ce dernier ouvrage d'ailleurs, elle écrit :

> *« Le monde des monstres n'est ni celui des hommes ni celui des animaux, pas plus que celui des dieux, c'est un autre monde organisé par la culture, mais une culture inversée par rapport à la culture humaine, culture que nous appellerions volontiers une culture de la cruauté. La haine y remplace l'amour, la mort y remplace la vie, le plaisir y naît de la torture et l'exaltation s'y nourrit de la souffrance ; Cette culture de la cruauté crée une société paradoxale d'individus isolés dont l'identité ne leur vient pas de la relation aux autres, mais de leur trajet personnel et monstrueux. La parenté est remplacée par la reproduction des crimes »*[97].

Le neveu de Sénèque, Lucain, a lui aussi réfléchi à cette notion de monstruosité. La seule œuvre conservée de Lucain est *La Pharsale*, une épopée sur la guerre civile qui a opposé Pompée à César au I^{er} siècle avant J.C. Chez Lucain, on observe un goût du sang, de la monstruosité. Il y a dans son écriture un ressort typiquement baroque comme le montre Jean-Claude Ternaux dans *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France*[98]. Lucain semble avoir beaucoup influencé les dramaturges présentant des monstres. Corneille lui-même explique dans son Avis au lecteur de *La Mort de Pompée* de 1660 :

---

[95] Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, L'Antiquité au présent, Belin, Paris, 1997

[96] Florence Dupont, *Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité ?*, Belin Sup Lettres, Paris, 2010

[97] *Op. cit.*, pp, 8-9

[98] Jean-Claude TERNAUX, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Honoré Champion, 2000

> *« celui dont je me suis le plus servi a été le poète Lucain dont la lecture m'a rendu si amoureux de la force de ses pensées et de la majesté de son raisonnement, qu'afin d'en enrichir notre langue, j'ai fait cet effort pour réduire en poème dramatique ce qu'il a traité en épique ».*

Jean-Claude Ternaux insiste en particulier sur le contexte politique mouvementé de la France entre les guerres de religion et la Fronde, en quelque sorte similaire à celui de Rome pendant les guerres civiles ou sous Néron, combiné aux traductions de *La Pharsale* à l'époque, a permis cette résurgence de la monstruosité et de la violence, y compris dans la stylisation des personnages.

Chez Plutarque ensuite, les éminents criminels montrent encore toute la sensibilité au monstrueux à l'époque antique, comme dans ce récit de l'assassinat de César :

> *« Dans le premier moment, tous ceux qui n'étaient pas du secret furent saisis d'horreur ; et, frissonnant de tout leur corps, ils n'osèrent ni prendre la fuite, ni défendre César, ni proférer une seule parole. Cependant les conjurés, tirant chacun son épée, l'environnent de toutes parts ; de quelque côté qu'il se tourne, il ne trouve que des épées qui le frappent aux yeux et au visage : telle qu'une bête féroce assaillie par les chasseurs, il se débattait entre toutes ces mains armées contre lui ; car chacun voulait avoir part à ce meurtre et goûter pour ainsi dire à ce sang, comme aux libations d'un sacrifice. Brutus lui-même lui porta un coup dans l'aine. Il s'était défendu, dit-on, contre les autres, et traînait son corps de côté et d'autre en poussant de grands cris »*[99].

L'on perçoit dans ce passage une violence certaine dans la mise à mort de César, violence presque animale.

Dans ses *Annales*[100], au livre XII, Tacite enfin nous trace un portrait de Néron en empereur pervers, fou et sanguinaire, un empereur qui assassine sa mère et Britannicus sans remords aucun, pour parvenir au pouvoir.

[99] PLUTARQUE, *Vie de César*, in *La Vie des Hommes illustres*, LXXII, Traduction de Ricard

[100] TACITE, *Annales*, traduction par Henri BORNECQUE, Éditions Garnier-Flammarion, Classiques N° 21

Beaucoup de monstres étaient donc présents sur la scène antique, et la redécouverte des textes anciens au XVI^{ème} siècle n'est certainement pas pour rien dans le fait que certains d'entre eux ressurgissent sur la scène française dès la fin du XVI^{ème} siècle. On reprend un schéma qui fascine, qui est connu dans l'imaginaire collectif, pour en donner une nouvelle version. On s'appuie sur un théâtre reconnu pour réutiliser des mythes célèbres.

En pleine période baroque, retrouver de tels monstres permet de coller au goût de l'époque pour les états paroxystiques de la sensibilité.

2) Sources littéraires proches

Les dramaturges, dès la fin du XVI^{ème} siècle, s'inspirent donc des textes anciens, dans le mouvement de retour aux écrits antiques. Toutefois, leur inspiration n'est pas seulement celle de cette Antiquité. Un courant littéraire général, empreint d'une réflexion sur le Mal et la monstruosité leur sert aussi de source de réflexion. Ainsi, les dramaturges connaissent déjà les thèses de Machiavel ou s'imprègnent des récits monstrueux de l'époque, comme les moralités et histoires tragiques.

a) Machiavel et la domination politique

L'inspiration italienne tout d'abord est à remarquer. En effet, un homme politique et écrivain florentin, Machiavel, a su marquer les esprits français dès la traduction de son œuvre. Machiavel[101] représente une des sources de la monstruosité dans le domaine politique. Rédigé en 1513 et offert à Laurent de Médicis, *Le Prince* fut

[101] MACHIAVEL (1469-1527)

publié pour la première fois de façon posthume en 1532. La première version française du *Prince*[102] en 1553 a une influence certaine sur les dramaturges de l'époque.

L'objet de ce traité est de montrer comment l'on peut gouverner, en usant aussi bien des lois que de la ruse et de la fourberie. Machiavel pose le fait qu'il n'y a pas de pouvoir vertueux s'il n'y a pas de pouvoir effectif. L'idée est donc de savoir comment obtenir le pouvoir et le conserver. Il ne s'agit pas pour lui de tenir compte des valeurs morales sous-jacentes aux sociétés, mais plutôt de se fier aux réalités concrètes pour asseoir son pouvoir et le conserver.

Dans cet ouvrage, Machiavel présente comment le pouvoir peut « s'acquérir, se garder ou se perdre ». Au nom de la raison d'Etat, Machiavel semble autoriser (ou excuser) la ruse, la cruauté, le parjure… Il prend d'ailleurs pour modèle le tyran César Borgia. Machiavel inaugure le fait que la politique puisse se limiter à un seul homme d'une part, et se libérer du pouvoir religieux d'autre part. Sans l'approuver pour autant, il montre et décrit comment le Prince peut être coupé de toute morale.

Il y présente une méchanceté froide et calculatrice, une méchanceté différente de la méchanceté impulsive des Furies ou du Minotaure par exemple.

Le Prince est le premier texte de l'ère chrétienne à introduire l'absence de scrupules dans la dialectique du pouvoir politique. De la prévarication au mensonge, tout est justifiable dans la morale du Prince. Mais l'ouvrage de Machiavel serait plutôt un réquisitoire ironique contre la politique de certains princes italiens.

Certains titres de chapitres du *Prince* sont éloquents quant à la visée de l'écrit machiavélien. Dans son chapitre VIII : « De ceux qui, par des crimes, sont arrivés à la souveraineté », Machiavel présente une théorie de la cruauté, utile quand elle est

[102] Titre original : *Prince* : *Opuscule sur les monarchies*.

employée à propos :

> *« Il faut que l'usurpateur d'un Etat y commette, en une seule fois, toutes les cruautés que sa sûreté nécessite, pour n'avoir pas à y revenir… Mais les bienfaits doivent se verser petit à petit et un à un, afin qu'on les savoure mieux ».*

Dans le chapitre XVII : « De la cruauté et de la clémence ; et s'il vaut mieux être aimé que craint », l'auteur explique aussi :

> *« Il est plus sûr d'être craint que d'être aimé… Il suffit que le prince respecte les propriétés de ses sujets, car les hommes oublient plutôt la perte de leurs parents que la perte de leur patrimoine ».*

Durant la deuxième moitié du XVI^{ème} siècle et la première moitié du XVII^{ème}, la polémique autour de Machiavel s'est poursuivie dans toute l'Europe, sans relâche. Le machiavélisme, qui sépare politique et morale, est l'arme de la monarchie dans sa lutte contre les privilèges et contre l'Espagne des Habsbourg. Richelieu, selon Choisy, « avait sur la même table son bréviaire et Machiavel ». L'aristocratie, au contraire, refuse les calculs et les fourberies politiques.

Le monarque que la tragédie baroque pose en modèle, comme le Syroes de Rotrou dans *Cosroes*, est garant de l'honneur et des traditions chevaleresques. Il repousse les conseils machiavéliques et ne veut pas régner de façon absolue. Inversement, le tyran illustre les principes de Machiavel : «Quand l'on peut tout, tout est permis », dit Tarquin dans *Lucrèce* de Du Ruyer. On le dépeint tourmenté par la peur, en proie aux remords, perpétuellement insatisfait. Face au tyran machiavélique, la rébellion et la conspiration sont légitimées et glorifiées. Les tragédies à monstres de notre corpus montreront elles aussi ce type de tyran machiavélique.

b) Les moralités et histoires tragiques

Le genre des moralités est allégorique et didactique. Les moralités mettent en scène des personnages allégoriques, représentant les vices et vertus des hommes ainsi que les défauts de la société.

Alain Couprie nous dit :

> *« Apparues au XV^{ème} siècle, les moralités, du moins celles qui n'étaient ni allégoriques ni bibliques, empruntaient traditionnellement leurs sujets à la légende ou à l'Histoire. […] Rédigées dans un style soutenu, possédant comme leur titre l'indique une intention didactique marquée, elles mettaient en scène des drames passionnels où des personnages, souvent de haut rang, couraient à leur perte. C'étaient autant de traits communs avec la tragédie antique, dont les moralités étaient tenues pour la descendance naturelle ou la forme renouvelée »*[103].

Le questionnement est celui du Bien ou du Mal. La moralité connaît un vif succès au XV^{ème} siècle et disparaît peu à peu quand le théâtre se tourne vers davantage de réalisme en adoptant la mimesis aristotélicienne. La grande question du XVII^{ème} siècle est celle de la connaissance et de l'éventuelle maîtrise des passions.

Dans son ouvrage intitulé *La tragédie religieuse en France*, Raymond Lebègue nous offre une étude approfondie des moralités et cite notamment :

> *« certaines moralités allégoriques [comportant] un événement funeste et sanglant, placé au dénouement ou un peu avant : Bien et mal avisé, Les Blasphémateurs, la célèbre Condamnation des banquets (1507), L'Enfant de perdition, etc. »*[104]

François Rosset ou Camus multiplient les récits dans lesquels l'on passe d'une histoire normale à une histoire des plus effrayantes, des récits dans lesquels les êtres humains se révèlent capables des pires atrocités. Les moralités apparaissent

---

[103] Alain COUPRIE, « La naissance de la tragédie française : les tragédies humanises », in *Lire la tragédi*e, sous la direction de Daniel Bergez, DUNOD, 1994, pp. 44-50.

[104] Raymond LEBEGUE, *La Tragédie religieuse en France, Les débuts (1514-1573)*, Honoré Champion, Paris, 1929, chapitre V sur les moralités pp. 81-109, p. 106

déjà comme des réflexions, des considérations à l'époque sur la nature humaine.

Le genre littéraire des histoires tragiques est quant à lui né au milieu du XVI^{ème} siècle, dans une période marquée par les guerres de religion et le courant artistique baroque, caractérisé notamment par le pessimisme. L'histoire tragique est au XVI^{ème} siècle une nouvelle forme narrative arrivée en France grâce à la traduction des *Nouvelles* de l'auteur italien Bandello par Pierre Boaistuau en 1559, apportant au genre romanesque un nouveau sentiment de frisson. Meurtres, viols et suicides s'accumulent dans les divers recueils qui fleurissent jusqu'au XVII^{ème} siècle. Il existe dans ces récits une véritable esthétique tragique de la violence criminelle.

Dans son introduction à l'ouvrage *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, Christian Biet nous explique que pendant longtemps, la critique s'est fort peu intéressée à la série de récits sanglants de l'Ancien Régime français.

> *« Pourtant, Boaitsuau, Belleforest, Rosset puis Camus, entre autres auteurs, durant ces temps troublés et violents ou juste après ces moments graves et cruels de l'histoire de France, obtiennent d'incroyables et durables succès de librairie »*[105].

Il ajoute :

> *« Certes, ces « histoires tragiques », qui sont, aux XVIè et XVIIè siècles, des nouvelles, des récits plus ou moins brefs, racontent des « cas » de vengeance ou de violence édifiants, étonnants et extraordinaires, au sein d'une histoire simple, et donnent lieu à une sorte d'examen dévot. Après une introduction générale établissant le thème du « cas », les récits utilisent une écriture paroxystique qui entraîne la passion du lecteur, font en sorte qu'il s'interroge sur la loi exprimée et mettent en place une représentation de la punition avant d'en venir à une conclusion moralisante qui remet le lecteur sur le chemin du Bien. Le dénouement funeste laisse finalement la place à une réflexion sur l'infraction et sur la transgression figurées par le crime ou la vengeance »*[106].

[105] *Op. cit.*, introduction, p. VIII

[106] *Ibid.*, introduction, p. IX

Le succès de ces récits violents nous indique déjà l'intérêt que peut avoir l'analyse de la représentation du Mal dans son dispositif esthétique. En effet, les textes anciens offraient déjà aux spectateurs et lecteurs des figures du Mal. Le contexte difficile d'Ancien Régime permet leur retour sur scène : la jouissance issue de la représentation du Mal connote d'ores et déjà une réflexion sur le double plaisir recherché par un public avide d'émotions fortes.

Dans la lignée des moralités précédentes, les histoires tragiques étaient dès la moitié du XVI^{ème} siècle une préfiguration de ce qui allait se produire par la suite sur la scène théâtrale dans le domaine de l'horreur. Boaistuau fut donc l'un des premiers à mettre ce genre littéraire en vogue. Ses *Histoires tragiques*, publiées en 1560, et en particulier le chapitre des « Histoires prodigieuses de cruauté » le montrent bien. Représentées ensuite, entre autres, par les *Histoires tragiques* de François de Rosset (1614) et les romans de Jean-Pierre Camus, ce genre littéraire se distingue par sa brièveté et sa violence.

François de Rosset est l'un des auteurs qui a rencontré le plus de succès dans ce registre littéraire, avec pas moins de trente-quatre éditions de ses *Histoires tragiques* entre 1614 et 1657. On y compte vingt-trois nouvelles, récits des crimes les plus horribles. Le succès de ces nouvelles repose sur le scandale, le châtiment et les passions contradictoires qu'elles suscitent. Il existe une particulière originalité de Rosset qui a fait perdurer la tradition des histoires tragiques en publiant son recueil en 1614, car il cherchait à se distinguer de ses prédécesseurs en instaurant un rapport étroit entre la réalité contemporaine et la fiction dans laquelle les faits divers les plus sanglants étaient transposés. L'actualité et la mort sont toutes deux omniprésentes dans son œuvre.

Dans ce contexte d'Ancien Régime, les histoires tragiques proviennent souvent directement des "canards", feuilles périodiques rapportant des faits divers, bien souvent sanglants et particulièrement violents, et qui commençaient à faire fureur.

Dans son brillant ouvrage *Canards sanglants. Naissance du fait divers*[107], Maurice Lever nous dit que :

> *« Canards et histoires tragiques illustrent chacun à sa manière, avec leurs analogies et leurs dissemblances, le même penchant pour le fait divers étrange ou terrifiant. Tous deux flattent à l'envi [...] ce goût pervers du public. Si le fait de rattacher ce phénomène à une actualité elle-même convulsée [...] paraît légitime, cela ne nous éclaire nullement sur on origine. Cela ne rend surtout pas compte de sa permanence. Car enfin, si rien ne semble avoir profondément changé à cet égard depuis la nuit des temps, si l'homme contemple toujours le malheur de l'homme avec la même insistance – et le même plaisir, si le voyeurisme est plus que jamais à l'ordre du jour dans nos sociétés, c'est qu'aucune réponse satisfaisante ne peut être apportée à cette interrogation que Sade ne cessa de formuler implicitement tout au long de son œuvre : d'où vient notre fascination pour le mal ? »*[108]

La fascination pour le mal, intemporelle, intrigue en effet en elle-même (et quelle que soit l'époque). Le second XVI^{ème} siècle, déjà sensible à l'horrible et à l'énorme, ne pouvait donc que nous offrir en littérature des symboles de cet attrait.

3) Les premiers personnages pervers de la tragédie française et le contexte des monstres

a) Une perversité croissante dans le théâtre de la fin du XVIème siècle

Le renouveau de la tragédie s'opère lentement en France. La tragédie humaniste à ses débuts est essentiellement lyrique. Il s'agit surtout du spectacle d'une grande catastrophe, d'une atroce misère humaine, mais sans réel problème dramatique.

[107] Maurice LEVER, *Canards sanglants, Naissance du fait divers*, Fayard, Paris, 1993

[108] *Ibid*., introduction, p. 31

Des chœurs sont présents, et retracent les malheurs provoqués, mais l'action est bien souvent limitée.

Dans son ouvrage intitulé *La Tragédie classique*, Jean Rohou note que :

> *« cette célébration lyrique justifie pleinement l'existence du chœur (initialement introduit par fidélité au modèle grec), utile également pour l'explication didactique et l'énoncé des lieux communs de la morale ».*

Jean Rohou constate aussi que :

> *« la leçon de ces tragédies [humanistes] c'est l'importance primordiale de la paix intérieure ou sagesse, par la maîtrise des passions, et de la paix sociale par le respect de l'ordre divin et politique. Un tel projet choisit un moment postérieur aux péripéties qui ont conduit au malheur : elles sont seulement rappelées. C'est pourquoi il n'y a guère d'action dramatique, et les rares événements sont en général annoncés d'emblée : malgré les déclarations des théoriciens [préfaces et autres déclarations de Jodelle, Grévin, Rivaudeau, mais aussi Peletier du Mans, Scaliger, Jean de La Taille, Vauquelin de La Fresnaye], les actes de violence ne se développeront vraiment sur la scène qu'après 1585 ».*

Dans *De l'Art de la tragédie*, Jean de La Taille observait d'ailleurs :

> *« Il faut qu'il y ait un chœur [...] qui à la fin de l'acte discoure [...] sur tout ce qui aura été dit devant ».*

Déjà, des personnages illustres sont représentés. Mais ce que l'on voit sur la scène, ce ne sont pas les faits, mais leur récit et leurs conséquences sur les personnages qui les déplorent et se lamentent longuement. Nous sommes dès lors en présence d'un théâtre non de l'action mais de la parole.

Peu à peu, et notamment avec Jean de la Taille, on assiste au développement des caractères et d'une action, d'une tension proprement dramatique. Apparaît ainsi peu à peu une tragédie d'action, beaucoup plus animée, plus tendue que les tragédies de la déploration.

De plus en plus, vers 1560-1570, se développe ce souci de construction de l'action dramatique.

> *« Les tragédies de la fin de siècle chargent l'action dramatique au détriment du discours et montrent sur scène beaucoup d'actions violentes ».*

Les personnages aussi évoluent d'un état statique, une situation de lamentation à un état d'action avec une marge de liberté plus grande comme chez Montchrestien.

Le théâtre se plaît de plus en plus en représenter des actions cruelles et sanglantes, des scènes atroces répondant au désir du public de trouver des sensations fortes. Tout ceci s'opère dans le double facteur d'évolution théâtrale qui serait celui de renouvellement du genre en adéquation avec le théâtre antique dans lequel une action se produit, et une volonté de coller aux attentes d'un public attiré par des histoires cruelles, double facteur déjà évoqué.

Notre corpus ne prend en considération que les pièces à partir des *Juives* de Garnier car, précisément, avant Nabuchodonosor, les personnages étaient davantage des méchants, des pervers que des monstres. Nabuchodonosor est semble-t-il le premier grand monstre de la tragédie française d'Ancien Régime mais son apparition même est conditionnée par les mauvais personnages qui l'ont précédé au théâtre.

Ainsi, avant les premiers grands monstres tragiques d'Ancien Régime, on observe quelques tragédies qui ont préparé leur représentation. En 1553 est représentée la première tragédie originale en français : la *Cléopâtre captive* d'Etienne Jodelle. Il s'agit là de la première tragédie humaniste. La *Cléopâtre captive* était une œuvre originale dont le sujet était tiré de Plutarque, et non imité d'une tragédie antique. L'action n'y était encore que peu développée, mais la tragédie contenait déjà en germe des fondamentaux de la tragédie classique à venir, dans les unités de temps, de lieu, la qualité des personnages et le rôle des confidents, et surtout la peinture d'une crise morale, prise le plus près possible de sa fin, et aboutissant à la mort. Le personnage d'Octavien dans cette tragédie peut être considéré comme le premier pervers notable.

Jean de La Taille ensuite dit que le vrai sujet de la tragédie ne *« traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et miseres extremes »*[109].

Charles Mazouer nous explique que :

> *« La tragédie montre le malheur des grands et enseigne l'instabilité de la fortune ; la fin y est donc lamentable, horrible même, et le style élevé. »*

Charles Mazouer ajoute que le sujet de la tragédie, *« poignant de soi »*, doit émouvoir la compassion et donc le dramaturge doit ménager ses effets sur le spectateur.

Dans *Saül le furieux*, on est dans le « ni totalement bon, ni totalement méchant », souhaité par Aristote. Le héros passe de la folie à la grandeur finale du désespoir puisque s'il veut tuer ses enfants au premier acte, il finit à l'acte V par se suicider sur le corps de son plus glorieux fils. Saül apparaît ainsi comme une victime exemplaire, souffrante, non agissante.

Par ailleurs, la tragédie la plus connue aujourd'hui de Jean de La Péruse est sa *Médée* (1556), pour laquelle il s'est inspiré de Sénèque et Euripide.

Madeleine Lazard observe :

> *« Les indications de mise en scène fournies par le texte montrent que La Péruse a tenté de réunir la tradition du théâtre médiéval à celle de l'antiquité. Novateur dans le domaine de la versification (il témoigne d'une riche invention prosodique et établit dans la tragédie l'usage de l'alexandrin régulier, seul mètre employé par les principaux personnages), il l'est aussi dans celui de la composition par son utilisation toute personnelle des emprunts aux anciens »*[110].

---

[109] Jean de LA TAILLE, *De l'art de la tragédie*, édition Eliott Forsyth, 1968, p. 3-4

[110] Madeleine LAZARD. *La Médée*, de Jean de la Péruse, édition critique par James A. Coleman, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1986, vol. 23, n° 1, pp. 96-97.

Le goût du public évolue donc avec l'âge baroque et Raymond Lebègue explique que :

> *« De culture moins raffinée que les contemporains d'Henri II, ces spectateurs subissaient le contrecoup de nos guerres de religion et des violences de toute sorte qui en étaient les conséquences. […] ils voulaient une action plus mouvementée et plus spectaculaire. Ils aimeront les péripéties, les coups de théâtre […], les chocs violents entre eux personnages, les passions sans frein, les volontés exacerbées, bref la démesure baroque »*[111].

Ainsi, dès la seconde moitié du XVI^{ème} siècle apparaissent sur scène des personnages sombres, attirés par la perversité à bien des égards. Le goût montant pour la représentation de la violence permettra ainsi de faire place au type de personnage qui nous intéresse plus particulièrement, celui qui, par ses actes au fur et à mesure de la tragédie, devient, par son ampleur esthétique même, un monstre. Les personnages méchants comme nous l'avons déjà dit ne sont pas forcément monstrueux. On ne fait ici que constater le goût croissant pour la représentation du Mal sur scène. Un Mal qui sera très vite exacerbé lorsque le difficile climat de la fin du siècle permettra la représentation d'un Mal plus virulent encore. En ce sens, s'il existe dès la fin du siècle une volonté de montrer des scènes sanglantes, le monstre devient par-delà cette récurrence un personnage à part, un caractère spécifique dans ce qui le distingue des autres personnages méchants : si certains font le Mal autour d'eux par égoïsme ou par dommage collatéral à leur propre accomplissement, le monstre quant à lui est celui qui précisément recherche à faire le Mal.

[111] Raymond LEBEGUE, « Origines et caractères du théâtre baroque français », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, 1966, Publication du Centre National de Recherches du Baroque, 1967, pp. 23-24

b) Conséquences dramaturgiques de la présence de monstres

Dès la fin du XVI^{ème} siècle, pour le corpus que nous proposons, différents traités théâtraux ont pu fixer des bases aux représentations théâtrales, et tragiques en particulier. Déjà, dans l'Antiquité, Aristote avait codifié, d'après le théâtre d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide, les lois essentielles du théâtre tragique.

Sa *Poétique*, connue des dramaturges du XVI^{ème} siècle, nous explique ainsi que :

> *« La tragédie est […] l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa 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 des émotions de ce genre »*[112].

D'après la *Poétique*, la purgation des émotions, ou catharsis, se produit de la manière suivante : le spectateur est censé ressentir de la pitié ou la crainte face au spectacle qu'il voit. Mais en même temps, il ressent un plaisir à ressentir des sentiments de crainte et de pitié. Autrement dit, ce qui permet de se détacher de ces émotions est la construction de l'histoire. Seule une histoire bien liée selon des règles précises permet d'obtenir ce résultat.

Nous ne pouvons que constater comment la *Poétique* d'Aristote a posé les règles de la tragédie, guidant ainsi l'écriture des dramaturges du siècle classique. Toutefois, en parallèle de la redécouverte de la tragédie, en France, d'autres ont vu apporter des codifications au genre et les traités théâtraux se multiplient dès le milieu du XVI^{ème} siècle, posant ainsi des codifications précises quant à l'écriture et à la représentation tragiques. En voici les principaux :

---

[112] ARISTOTE, *Poétique*, chapitre VI, traduction nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN, Collection Classiques de Poche, Le Livre de Poche, Paris, 2003, pp. 92-93

- 1555 : l'*Art poétique françois* de Jacques Peletier du Mans.

- 1561 : Jules-César Scaliger tire d'Aristote, dans sa *Poétique* publiée en latin (à Lyon), les règles de la tragédie : unités de temps (quelques heures) et d'action, action débutant en pleine crise, dénouement malheureux, personnages illustres, emploi du vers et style sérieux.

- 1561 : Jacques Grévin dans son *Brief Discours pour l'intelligence de ce théâtre*, en tête de l'édition de sa tragédie et de ses deux comédies, justifie l'entreprise d'écriture de ce nouveau théâtre.

- 1572 : Jean de La Taille, dans *L'Art de la Tragédie*, précise encore ce cadre en ajoutant l'unité de lieu. Ce texte qui accompagne l'édition de son *Saül le furieux*, et devient la première poétique française qui relève vraiment la doctrine du genre.

Dès lors, toute la théorie dramatique de la tragédie classique est en place.

- 1574 (mais publié en 1605): Vauquelin de La Fresnaye, dans son *Art Poétique*, reprend les préceptes que Jean de la Taille qui avait déjà mis en place toute la théorie dramatique du théâtre classique.

Tous les théoriciens de la tragédie semblent d'accord sur le principe d'Aristote de purgation des passions, toutefois les conceptions divergent parfois quant à l'explication de cet effet de purgation, de catharsis. Pierre-Aimé Touchard évoque les différences d'appréciation des théories aristotéliciennes de crainte et de pitié comme seules susceptibles de provoquer cette purgation.

> *« Certains ont pensé qu'Aristote voulait dire que la tragédie nous libérait de la pitié et de la crainte, considérées comme des passions asservissantes. D'autres pensent, au contraire, que ce sont la crainte et la pitié qui ont en elles un pouvoir de libération. C'est l'interprétation la plus souvent admise aujourd'hui. Encore faut-il bien déterminer à l'égard de qui s'exercent ces émotions. Si je crains pour moi, si je*

> *m'apitoie sur moi, on voit mal comment j'en tirerais quelque profit. Mais si je crains pour autrui, j'en éprouve certainement un sentiment de libération à l'égard de mes propres passions que j'oublie momentanément. Ce sentiment sera d'autant plus fort, d'autant plus « cathartique » que je l'éprouverai pour des êtres imaginaires dont les dangers ne sont qu'imaginaires, comme les personnages de théâtre. Rien ne me lie à eux. Ma liberté vis-à-vis d'eux est totale […].*
> *Même s'il est brutal, malfaisant, [le héros de la tragédie] me propose toujours une image de l'homme que, par quelque côté, j'admire et j'envie, car il est libre. Il peut aller jusqu'au bout de ses actes. […]*
> *On peut donc dire, dans une certaine mesure, que je n'assiste pas à la tragédie pour voir souffrir, j'y assiste pour souffrir, mais d'une souffrance tout à fait particulière puisque, si parfaite que soit mon identification avec le héros, je sais qu'il n'existe pas ; En d'autres termes, je ne souffre pas, je joue à souffrir »*[113].

Cette notion d'identification au héros tragique développée par Pierre-Aimé Touchard est ici forte de sens. La situation confortable du spectateur de théâtre qui découvre devant lui des personnages sublimés, dans une harmonie visuelle et auditive tant dans la beauté des personnages que dans celle de la langue rythmée, permet un plaisir tout particulier à cette identification. Cela s'applique en effet à la très grande majorité des personnages tragiques mais, dans le cas des véritables monstres, l'identification même est difficile à envisager. L'horreur même du spectacle crée une distanciation supplémentaire, au-delà de la période décrite ou de la noblesse des personnages. Les préceptes de crainte et de pitié sont dès lors supplantés par une terreur sans faille devant l'atrocité des actes des personnages monstrueux.

Place nulle laissée au monstre

Dans la *Poétique* d'Aristote toutefois, qui restera le texte de référence pour nombre de dramaturges, aucune place n'est laissée au monstre dans la tragédie. En effet, les monstres de l'Antiquité semblent réservés à la mythologie. Aristote évoque ainsi par avance le *Multa tolles ex occulis* d'Horace, c'est-à-dire le respect des

[113] Pierre-Aimé TOUCHARD, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Editions du Seuil, Paris, 1968, pp. 36-37

bienséances. Le théâtre n'était pas censé choquer le spectateur et devait pour se faire ne représenter qu'un héros « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant »[114], « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent »[115], comme le traduira Racine du grec au français, selon ce qu'on lit dans le chapitre XIII de la *Poétique* :

> *« Puisqu'il faut que dans la plus belle des tragédies l'agencement ne soit pas simple mais complexe, et puisque cette tragédie doit de plus imiter des événements qui suscitent crainte et pitié (car c'est le propre d'une imitation de ce genre), il est manifeste, tout d'abord, qu'on ne saurait y voir [dans la tragédie] des hommes justes passer du bonheur au malheur (car cela ne suscite ni frayeur ni pitié mais la répulsion), ni des méchants passer du malheur au bonheur (car c'est de toutes les situations, la plus éloignée du tragique : elle ne suscite ni sympathie, ni pitié, ni crainte), ni d'autre part un scélérat tomber du bonheur dans le malheur (ce genre d'agencement pourra peut-être susciter la sympathie, mais ni pitié, ni crainte) car l'une – c'est la crainte- s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre – c'est la crainte- s'adresse à notre semblable, si bien que ce cas-là ne suscitera ni pitié ni crainte »*[116].

Il y a chez Aristote une volonté d'étonner ou d'horrifier, et Madeleine Lazard note à ce propos que :

> *« Ce n'est pas en effet le dénouement qui provoque la surprise dramatique, mais la manière dont va se dérouler le cérémonial tragique menant inéluctablement à l'issue funeste, ultime épanouissement d'une cascade de malheurs, la marche à la mort (ou à une survie plus cruelle que la mort), qui frappe une victime solitaire ou un groupe tout entier »*[117].

Le monstre toutefois va plus loin encore. En effet, de façon générale, la tragédie illustre des faits horribles pour les condamner, mais on observe chez les dramaturges deux modes d'opération : le repentir du personnage, ou la prise en compte des conséquences de l'action par le spectateur directement. On en

[114] RACINE, préface d'*Andromaque*

[115] RACINE, préface de *Phèdre*

[116] ARISTOTE, *Op. cit.*, chapitre XIII, p. 103

[117] *Précis de Littérature française du XVI^{ème} siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991, article « Le théâtre » de Madeleine LAZARD, p.78

demande ici davantage au spectateur, avec la mise en scène de vrais monstres. Il y a une admiration et un étonnement impossibles devant la singularité du monstre qui s'impose comme un phénomène absolument irréductible. Ou alors l'admiration fonctionne dans une esthétique inversée de fascination repoussante. En effet, le monstre se meut pour son propre compte ; il agit pour ses propres intérêts, en tant qu'individualité, en tant que personnage dégagé de toute considération éthique positive. Le dilemme n'existe pas chez lui ; il incarne le Mal dans toute sa splendeur, le choix délibérément cruel envers les autres.

Souvent, dans la tragédie, la victoire des méchants n'est que provisoire ou apparente. Avec le monstre, la victoire finale est ineffaçable et inoubliable car les dramaturges campent leur personnage dans leur désir d'exemplarité comme nous le verrons plus tard.

Et si habituellement on constate une utilité et un usage des pressentiments, songes et visions, ombres, furies, voyants, ou prophètes comme moyens de créer la crainte dès le début, ou de la renouveler si elle s'apaise, lorsqu'un monstre habite une tragédie, la crainte reste présente du premier au dernier acte, en continu.

Le personnage du monstre défie ainsi les codifications théâtrales, car c'est un personnage entièrement tourné vers le Mal. Les traités d'art dramatique se sont multipliés, mais les dramaturges ne les ont pas toujours respectés. Il est surprenant par ailleurs de voir que nombre de dramaturges ont pu suivre les rigueurs de ces traités à bien des reprises, pour tout à coup écrire une pièce qui ne les respecte pas entièrement.

Comment se fait-il qu'à côté d'une Phèdre ou d'une Hermione apparaisse dans le répertoire de Racine une Athalie ? Comment est apparu Attila, après Rodrigue ou

Auguste ? Qu'est-ce qui pousse les dramaturges à défier les codifications établies qu'ils respectent scrupuleusement si souvent par ailleurs ? Autant d'interrogations auxquelles nous tâcherons de répondre dans la suite de cette étude.

Quelques premiers pervers sont ainsi apparus dans la tragédie de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle, ouvrant la voie aux grands monstres, dont nous allons dorénavant dresser quelques portraits.

CHAPITRE 3 : GALERIE DE MONSTRES DE LA SCENE TRAGIQUE FRANÇAISE DE 1583 A 1743

Nous l'avons vu, le contexte de la fin du XVI^{ème} siècle a permis l'apparition de monstres dans la tragédie, et ceux-ci trouvent encore leur légitimité jusqu'au déclin de la forme de la tragédie classique vers le milieu du XVIII^{ème} siècle. Plusieurs figures de la monstruosité se dégagent ainsi, dont nous pouvons établir une galerie à partir de personnages significatifs. De Nabuchodonosor à Polyphonte, nous choisissons donc de focaliser notre attention sur seize monstres différents. Toutefois, pour comprendre pleinement l'impact de ces personnages sur la scène tragique, il convient de juger la qualité littéraire des différentes tragédies, des différents monstres. Le choix est ici de ne pas s'attarder sur les représentations en tant que mises en scène, mais en tant que présentations littéraires de profils atypiques d'un point de vue esthétique. Cette galerie vise à décrire brièvement les caractéristiques données aux monstres par les dramaturges. Le but n'est pas de comprendre pourquoi ils sont monstrueux, mais de voir ce que les auteurs ont choisi de montrer comme étant monstrueux en ces personnages.

Les résumés des tragédies sont donnés en annexes.

1) *Les Juives* de Robert Garnier (1583)

Nabuchodonosor, personnage biblique :

Il y eut quatre Nabuchodonosor mais le plus connu est Nabuchodonosor II (630-562 av. J.C.), roi de Babylone. Il envahit le royaume de Juda, saccage Jérusalem, alors que Joaquim en était le roi. Joaquim, puis son fils Joakin essaient de se révolter, en vain. La famille royale et l'élite juive sont déportées en Babylonie. Nabuchodonosor désigne Mattania, oncle de Joakin, comme nouveau roi ; celui-ci change alors son nom en Sédécias. Il se révolte à son tour contre Nabuchodonosor II et est vaincu après un siège de onze ans. Après jugement, on exécute les fils de

Sédécias, on lui crève les yeux et on l'envoie à Babylone.

Dans *Les Juives* de Robert Garnier on retrouve les chapitres 24 et 25 du 2ème *Livre des Rois*, le chapitre 36 du 2ème *Livre des Chroniques*, le chapitre 29 de *Jérémie*, et quelques passages des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe. Mais des extraits de presque tous les livres de l'Ancien Testament sont présents dans les dialogues.

Nabuchodonosor, le roi vengeur

Le premier monstre que nous retenons dans ce corpus est donc le Nabuchodonosor de Robert Garnier. Ce personnage est tiré de la Bible. *Les Juives* sont une tragédie biblique catholique qui s'inscrit dans le courant de la Contre-Réforme. Cette œuvre est probablement la plus grande réussite du genre avant l'*Athalie* de Racine, que nous étudierons également plus loin. En cette fin XVIème siècle, l'action est encore peu chargée d'événements. Les scènes lyriques dominent encore. En cela, *Les Juives* ressemblent à une tragédie latine. Toutefois, on y observe des innovations introduites par les tragédies grecques : l'action est commandée par la psychologie des personnages et sa progression s'effectue par une série de coups de théâtre.

La tragédie est construite autour de cinq actes et des regroupements scéniques apparaissent en fonction des personnages présents sur scène. Le chœur des Juives conclut chaque acte sauf le dernier.

Cette tragédie met en scène la vengeance de Nabuchodonosor, roi et tyran d'Assyrie, après la révolte de Sédécie, roi de Jérusalem.

Garnier tente dans cette tragédie religieuse de donner un sens et une justification à l'horreur. Il lui oppose un stoïcisme chrétien qui dépasse le drame humain pour se situer dans la perspective de la Rédemption.

Pour résumer très brièvement l'intrigue, le roi de Babylone, Nabuchodonosor, a nommé Sédécie roi de Juda. Mais Sédécie trahit un serment fait à Nabuchodonosor en s'alliant au Roi d'Egypte et en se révoltant contre lui ; ainsi il ne respecte donc pas l'avertissement de Dieu. Nabuchodonosor se venge en détruisant Jérusalem ; Sédécie, sa mère Amital, ses femmes les Reines, et ses enfants sont faits prisonniers: les enfants sont égorgés devant leur père qui a ensuite les yeux crevés. Par cette tragédie, Garnier veut montrer qu'il faut rester fidèle à son Dieu: en l'offensant, Sédécie cause le malheur de son peuple, et Nabuchodonosor devient l'instrument de la vengeance divine. L'auteur, défenseur de l'Église catholique, semble s'inscrire dans les querelles religieuses de son époque et condamner l'Église réformée.

Car à n'en pas douter, Sédécie est coupable. Damon di Mauro note toutefois :

> *« Ce héros de Garnier s'avère néanmoins, selon le principe d'Aristote, ni trop bon ni trop méchant. Au début de l'acte IV, il s'accuse humblement et exprime son repentir (vv. 1277-1300), puis se détermine courageusement à subir le châtiment suprême (vv. 1305-1310, 1353-1360). A la conclusion du « Credo », il va jusqu'à manifester le désir de faire le sacrifice de sa vie pour son peuple (vv. 1415-1418). Cette volonté d'expiation élève Sédécie au-dessus de l'humanité moyenne et l'érige même en* typus Christi *»*[118].

Malgré sa culpabilité, Sédécie reconnaît son acte. Nabuchodonosor, lui, ne pardonne pas.

Nabuchodonosor serait donc en un sens cet instrument de la vengeance divine, mais un instrument des plus acérés. Dès le début de la tragédie, à l'acte I, le personnage protatique, le prophète, nous présente cet instrument du châtiment divin, cet instrument de Dieu et de sa colère.

Nabuchodonosor est ici une allégorie de l'orgueil vivant. Il est un personnage, contrairement aux préceptes aristotéliciens, totalement tourné vers le Mal.

---

[118] Di Mauro Damon. Le « Credo » de Sédécie dans *Les Juifves* de Garnier. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. N°55, 2002. pp. 69-85.

Le personnage n'est pas omniprésent sur scène, puisqu'il n'apparaît que dans trois actes sur cinq (et quatre scènes sur douze), mais il est sans cesse question de lui.

Il incarne le Roi luciférien qui ose s'égaler à Dieu. Les premiers mots qu'il prononce sur scène sont d'ailleurs les suivants :

> *« Pareil aux dieux je marche, et depuis le réveil*
> *Du soleil blondissant jusques à mon sommeil,*
> *Nul ne se parangonne à ma grandeur royale.*
> *En puissance et en biens Jupiter seul m'égale »*[119].

C'est un personnage tout entier tourné vers l'obsession du pouvoir indéniable ; un personnage idolâtre de lui-même. Il cherche constamment à être craint, à être redouté.

Nabuchodonosor, monstre parmi les monstres, est une illustration de la vengeance cruelle. Son inflexibilité est remarquable : s'il feint de satisfaire la demande de sa femme, ce n'est que pour rendre sa vengeance plus cruelle encore.

Orgueil, inflexibilité, cruauté et vengeance sont donc les principaux attributs de Nabuchodonosor. A cela peut s'ajouter l'hypocrisie, car Nabuchodonosor feint de laisser la vie sauve à Sédécie, comme s'il abandonnait sa vengeance, mais c'est finalement pour parvenir à une vengeance plus scélérate : celle qui consiste à lui crever les yeux au lieu de le tuer, et ce après avoir égorgé ses proches devant lui.

La pièce est subtilement menée dans la mesure où il existe deux fautes imputables à Sédécie : celle d'avoir trahi l'ordre politique, faute que Nabuchodonosor veut réprimer, et celle d'avoir trahi l'ordre divin et religieux, annoncé par le prophète. En ce sens donc, Nabuchodonosor acquiert encore davantage de puissance puisqu'il punit à lui seul les deux fautes commises par Sédécie : envers le peuple et envers Dieu. Nabuchodonosor, parce qu'il se pose en tout puissant, devient un bras armé

[119] Robert GARNIER, *Les Juives*, Acte II, v. 181-184

de Dieu pour punir un pécheur : la peur qu'il inspire dépasse donc le cadre seulement politique. Jean-Raymond Fanlo remarque que :

> *« La plus grave faute de Nabuchodonosor est religieuse. Cas typique d'*hybris*, il ose défier Dieu (…). Nabuchodonosor est donc un tyran. Pourtant, alors qu'un certain nombre de contemporains de Garnier (mais plutôt les adversaires protestants) posent la notion de tyran d'exercice (prince légitime mais usant illégalement de son pouvoir) pour pouvoir justifier la révolte contre lui, Nabuchodonosor reste incontestable, et il appartiendra seulement à Dieu de le révoquer »*[120].

2) *Orbecce-Oronte* de Du Monin (1585)

Jean-Edouard Du Monin est un poète, dramaturge et traducteur français de la seconde moitié du XVI^{ème} siècle (1557-1586). Doué d'une volonté surprenante, il réussit à l'époque en peu de temps à se faire connaître et écrivit notamment deux tragédies : *La Peste de la Peste ou jugement divin* (1580), la peste sévissant étant présentée comme un signe de la colère de Dieu, et *Orbecce-Oronte* (1585) publiée dans le *Phœnix*.

Dans cette dernière tragédie, Sulmon est un père meurtrier de sa femme incestueuse et de son fils. Il veut se venger du mariage secret de sa fille et lui présente les têtes coupées de son mari et de ses enfants ; celle-ci le poignarde et se tue. Dans cette tragédie, tout à la fois sont donc représentés l'inceste, le crime, le dépeçage des corps et le suicide. Il s'agit là d'une tragédie très violente, même si ces scènes atroces sont racontées et non directement portées à la scène.

Sulmon, le tyran brutal :

Dans cette tragédie de Jean-Edouard du Monin, nous découvrons un monstre

[120] Jean-Raymond FANLO, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : Hippolyte et les Juifves », in Revue *Littératures*, n°43, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000, pp. 59-70, p.62

cruel. Il est pour son peuple un tyran redoutable et, pour sa famille, un mari et un père inflexible. On observe chez lui les passions déchaînées du monarque. Ce qu'il privilégie au-dessus de tout est son honneur et sa fierté. C'est ainsi un tyran qui laisse gouverner ses instincts les plus bas.

Lors du premier acte, nous apprenons que Sulmon a tué sa femme Séline et son fils car ils avaient une relation incestueuse. L'Ombre de Séline, désireuse de se venger, depuis les Enfers, fait alors connaître à Sulmon le mariage caché de leur fils Orbecce avec le jeune arménien Oronte.

Les dénominations désignant Sulmon sont assez éloquentes, puisque outre le fait d'avoir un « sang de vipère »[121], il est qualifié de « tyran », « tigre exécrable », « chef des traîtres maudits », « ours furieux », « tigre farouche ».

La métaphore animale est assez intéressante, d'autant que le récit de la mise à mort d'Oronte et de ses enfants est digne d'une scène de chasse dans laquelle Sulmon se conduit comme une bête assoiffée de sang pour tuer ses proies.

Mais si l'on revient au début de la tragédie, la présentation faite de Sulmon est à noter, car même lorsqu'il entre en scène, le personnage ne paraît pas si abject. Hypocrite qu'il est, il feint même de se dédouaner de la mort de sa femme et de son fils :

> *« Tu sais que mon Orbecce est ma vie et ma mort,*
> *Seule, dis-je, mon tout, puisque la Parque fière*
> *Les gages de mon sang a poussé sous la bière »*[122].

Mais les discours des autres protagonistes et la peur qu'ils ressentent devant

[121] Jean-Edouard DU MONIN, *Orbecce-Oronte*, acte I, v. 15

[122] *Op. cit.*, acte II, v. 534-536

Sulmon sont éloquents quant à son caractère. Sa noirceur a quelque chose d'animal. Celui qui le contredit risque la mort. Malgré un âge avancé, malgré un affaiblissement physique qui est relaté à trois reprises dans la tragédie, le monstre reste toujours aussi cruel, brutal et puissant.

Sulmon d'autre part est fier et évoque à plusieurs reprises sa « grandeur royale » ; et il se considère aussi comme ayant une sorte de pouvoir divin. L'Ombre de Séline déclare ainsi :

« Qu'il pensait avoir part à quelque déité »[123].

Sulmon est aussi un calculateur et un hypocrite redoutable qui feint de vouloir accepter le mariage de sa fille avec Oronte et de lui offrir un cadeau de noces alors qu'il ne veut que tuer son gendre et leurs deux enfants :

« Arme-toi, arme-toi des couleuvres sifflantes,
Qui aigrissent les sœurs des infernales tentes.
Ivres-toi des fureurs du frémissant Pluton,
Epuise tout le lait du cuisant Phlégéton.
Il faut, mon cœur, il faut faire telle vengeance,
Que cet âge l'abhorre et que la souvenance
De si cruel tourment impitoyable à tous vœux
Ne puisse avoir créance aux survivants neveux.
Je ne veux seulement que le père et la mère
Du forfait déloyal porte la folle enchère ;
Je veux, enfelonné, qu'encore leurs enfants,
Bien que de ce méchef justement innocents,
Du paternel forfait soient dits la pénitence,
Puisqu'est souillée en eux ma royale alliance. […]
Ils chanteront à tous de leurs muettes voix,
Qu'ils sont les instruments de ma sanglante rage,
De mon juste courroux ministère et sûr gage »[124].

L'objectif de Sulmon est déterminé ; aussi veut-il vraiment se venger de sa propre fille :

[123] Jean-Edouard DU MONIN, *Orbecce-Oronte*, acte 1, v. 106

[124] *Op. cit.*, acte III, v. 1673-1694

« Non, je n'assouvirais mon âme famélique. […]
Mais voyant en un plat cette tête parjure
Et de tes deux bâtards la saigneuse fressure,
Tu auras de Titie un foie renaissant,
Tu revivras en deuil sans cesse périssant,
Et mourant sans mourir d'une féconde guerre,
Tu porteras envie aux hôtes de la terre.
Il faut qu'il passe ainsi, l'arrêt est décrété.
Mais afin que le tout soit mieux exécuté,
Je masquerai mon front d'une étrangère image.
Un ris Sardonien rouant sur mon visage
Leur sera l'hameçon, qui doux de miel au bord,
Avaler leur fera les appâts de leur mort »[125].

Toute la cruauté, l'intransigeance et l'hypocrisie calculée du personnage sont ici mises en lumière par le dramaturge.

Toutefois, dans cette tragédie, le traitement littéraire de la monstruosité est assez spécifique : on voit effectivement un monstre brutal et tyrannique qui maîtrise son entourage par une hypocrisie notoire, mais sa grandeur est véritablement dans sa violence, celle de son discours et celle de ses actes. La tragédie en ce sens porte davantage son attention sur cette noirceur et les récits de crimes sont édifiants, quand le reste du discours est parfois un peu compliqué. On pense ainsi aux mots de l'Ombre de Séline qui s'adresse à sa fille :

« Orbecce féricide, Orbecce méricide,
Tu seras péricide, & ores fillicide »[126].

L'horreur tragique est ainsi plus que toute autre chose mise en valeur.

[125] *Ibid.*, v. 1695- 1714

[126] *Op. cit.*, Acte I, v. 183-184

3) *Scédase ou l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy (1610)

Charilas et Euribiade, les vils scélérats :

Avec cette tragédie d'Alexandre Hardy, nous sommes en présence de deux monstres un peu aux confins de notre problématique de corpus. En effet, ici nos monstres ne sont pas des rois ou des puissants personnages politiques, mais ils reflètent bien la sensibilité du public pour les actes noirs et cruels de ce début XVII^{ème} siècle. Nos deux personnages ont pourtant en commun avec les autres monstres du corpus le désir de domination.

Charilas et Euribiade se révèlent assez semblables dans leur comportement. Nous avons ici affaire à deux monstres, deux personnages empreints de concupiscence, d'ambition et d'orgueil. Ils voudraient être aimés des deux sœurs, filles de leur hôte, et essaient tout d'abord de les séduire pour obtenir un retour positif. Toutefois, ils ne s'interrogent pas sur le fait que ces deux sœurs ne soient pas attirées par eux. Ils expliquent ce refus par leur pudeur et leur réticence au mariage dans l'immédiat. Ils ne s'interrogent aucunement sur les raisons réelles du refus des jeunes filles.

On observe en outre chez eux beaucoup de ruse, de calcul, pour rester plus longtemps chez leur hôte tout d'abord, puis pour voir les jeunes femmes seules. Beaucoup de calcul apparaît aussi dans la décision et la programmation du double viol puis du double meurtre. Une grande froideur les entoure dans cette prise de décision dont le spectateur devient le seul témoin, omniscient et impuissant. Un caractère pernicieux donc, et autoritaire aussi, avec un réel sadisme :

Charilas dit ainsi à Evéxipe, juste avant de la violer :

« Viens, mauvaise, je veux, gouvernée à l'écart,
D'un important secret ores te faire part.
Tu rétives en vain, ma douce violence
Sous l'enseigne d'Amour vaincra ta résistance »[127].

Et Euribiade dit à Théane, également avant de la violer

« Maintes fois Jupiter, coupable de ce crime,
Aux amants du depuis l'a rendu légitime,
Tes imprécations ne t'empêcheront pas
Qu'ainsi comme ta sœur tu ne passes le pas »[128].

Leur ruse s'observe aussi dans la façon qu'ils ont de fuir avec un air volontairement heureux, malgré la peur d'être pris, pour ne pas éveiller de soupçon.

« Reste que l'entreprise à bonne fin conduite,
On hâte sûrement dessus l'heure sa fuite,
Le visage rassis, composé de façon
Qu'une gaie assurance efface tout soupçon,
En cas que rencontrés au sortir d'aventure »[129].

Voilà des personnages qui usent de ruses pour cacher pour faiblesse, leur lâcheté. Faibles, ils le sont dès le début de la pièce lorsque le spectateur les voit amoureux sans réel retour puisque l'on comprend tout de suite que les deux jeunes sœurs n'aspirent pas au mariage. Lâches, ils le sont en s'enfuyant, non sans peur :

Charilas :
« Fuyons, hé, Dieux ! Fuyons, jaçoit que désormais
Nul asile assez sûr je n'espère jamais »[130].

Mais ils l'étaient déjà au moment de la préméditation de leur double crime, car

[127] Alexandre Hardy, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, sous la direction de Christian Biet, *Op. Cit*., pp. 343-390, v. 763-766

[128] Op. cit., v. 773 – 776

[129] *Op. cit*., v. 821 – 825

[130] *Op. cit*., v. 831 – 832

aucun des deux ne voulait réellement commencer :

> « Charilas :
> *Capitaine rusé, marche premier, après*
> *Ne doute que, soldat, je ne suive de près*
>
> Euribiade :
> *Au contraire, tu as le plus d'expérience,*
> *Qui sauras tempérer ma chaude impatience »* [131].

C'est d'ailleurs à cause de cette faiblesse profonde qu'ils ont recours à la force physique quand la force psychologique de leur supposée séduction n'est pas possible. La frustration les conduit à la transgression, calculée.

On note d'autre part chez ces deux hommes une certaine adaptabilité, notamment en ce qui concerne leur langage. Leur vocabulaire, leurs tournures de phrases ne sont pas les mêmes selon qu'ils s'adressent l'un à l'autre ou aux deux sœurs. Ils tentent de faire preuve de davantage de délicatesse en essayant de les séduire. Les phrases sont plus longues et plus élaborées. Le rythme de parole ne semble pas le même non plus. Plus rapides et plus tranchants quand ils se parlent l'un à l'autre, ils jouent l'effort devant les deux jeunes femmes, du moins jusqu'à ce qu'ils comprennent que rien ne les fera changer d'avis.

On observe malgré tout une certaine complémentarité entre les deux hommes qui comblent leurs faiblesses respectives ensemble.

On peut ajouter qu'Iphicrate savait ce dont ils étaient capables. Il aurait dû les empêcher. Il a essayé de les dissuader par la parole, mais aurait dû être plus vigilant quant à leurs actes.

Il existe ici toute une réflexion sur la justice et l'injustice, en particulier au dernier

[131] *Op. cit.*, v. 675-678

acte. Le mal triomphe malgré tout et les deux assassins courent toujours ; justice n'est pas rendue.

4) *Tragédie française d'un more cruel*, anonyme (1610)

La tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Riviery, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants[132], fut sans doute jouée à Rouen à la toute fin des années 1600 ou aux débuts des années 1610.

Tirée d'un fait divers qui serait survenu dans une île espagnole, Majorque peut-être, et raconté notamment par Matteo Bandello, l'histoire est celle d'un seigneur espagnol abusé par son esclave qui a résolu de se venger des coups qu'il a reçus. Ici, un more (ou maure), esclave que son maître, dans un accès d'humanité et de repentir, vient d'affranchir, se venge des supplices qu'il a endurés. Il séquestre la famille de son maître, viole sa femme puis l'égorge et précipite ses enfants du haut des remparts, avant de se donner la mort.

Cette œuvre anonyme de 1613 appartient au « théâtre de l'échafaud », théâtre de tréteaux violent et sanglant très en vogue au XVII^{ème} siècle. Les spectateurs accouraient alors pour assister à un véritable festival de nez coupés, d'yeux crevés et de cœurs mangés, comme ils se délectaient des exécutions capitales en place de Grève.

Comme la plupart des auteurs humanistes, l'auteur du *More cruel* recycle des formes et actualise des matériaux littéraires qu'il emprunte aux autorités du passé. La tragédie antique dont il hérite a été redécouverte en France vers le milieu du XVI^{ème} siècle et des poètes humanistes, à l'exemple de Jodelle, ont tenté de

[132] *Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Riviery, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants*, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, sous la direction de Christian BIET, *Op. cit.*, pp. 555- 591

l'acclimater. Dans le cas du *More cruel*, c'est surtout le théâtre sanglant et outré de Sénèque qui sert de guide à l'auteur.

Tragédie sanglante, *Le More cruel* relève de l'esthétique baroque par sa propension aux sensations fortes. Avec sa cruauté et ses effets sanglants, cette tragédie est révélatrice des effets spectaculaires et de l'épouvante chers aux spectateurs de l'époque préclassique.

Le More ou la vengeance réfléchie :

Le More apparaît à première vue comme un personnage totalement tourné vers le Mal. Sa vengeance est cruelle. Le sang coule à flot. Il viole la femme de son ancien maître, puis l'égorge, jette ses enfants du haut d'une tour, l'oblige à s'amputer lui-même le nez. Il obtient dès lors un aspect épouvantable aux yeux des spectateurs. Néanmoins, son statut même amène à s'interroger sur la légitimité de ses actes. En effet, cette tragédie est la première œuvre dramatique à dénoncer l'esclavage. Pourtant, le but de cette tragédie n'est pas de montrer les risques encourus par les populations réduites à l'esclavage, mais plutôt de montrer les risques encourus par les populations occidentales. Le monstre incarne ici une force de prédicateur. Cette tragédie met en scène la cruauté de l'esclave au lieu de celle du maître. On apprend que le maître maltraitait son esclave et le battait, mais l'accent est uniquement mis sur la vengeance de cet esclave. Et en ce sens alors, le viol, les mutilations, les meurtres et le suicide final s'insèrent dans cette réflexion sur les monstres au théâtre. Le More ici est présenté dans un besoin de vengeance en escalade. Nous sommes dans un déchaînement absolu des passions et dans une représentation de toutes les formes de violence, des plus macabres. En cela, le More est un monstre sans limite, puisque sous la contrainte, il viole, tue à plusieurs reprises, ou force à la mutilation. Jusqu'à la fin, l'image de la mort est en action puisqu'il se suicide à son tour, laissant Riviery, sans enfants et mutilé, face à ce

spectacle de désolation.

Cependant, si les crimes du More sont choquants, on peut considérer que dans une certaine mesure ils sont justifiés ou que du moins ils s'expliquent, et qu'ils ne sont que la rétribution, selon la loi du talion, d'un forfait précédant la tragédie (avoir battu son esclave). La question centrale de la pièce devient : si le More est criminel, ce dont on ne peut douter, dans quelle mesure ses crimes sont-ils justifiés ?

La scène finale de la pièce peut proposer un semblant de réponse : son forfait accompli, la seule solution qui reste au More pour que sa vengeance soit parfaite et n'appelle pas à son tour rétribution par la justice des chrétiens est bien que l'action se termine, définitivement. Il se suicide donc en se jetant du haut du château surplombant la mer. Quelle morale tirer du *More cruel* ?

Tragédie de la vengeance pure sans doute, quand toute l'histoire s'est déroulée, quand le cas est résolu par la punition du criminel. Mais quel criminel ? Le maître châtié de ses péchés, ou le More châtié par lui-même ? Le choix est pleinement laissé au spectateur.

La tragédie appelle donc à une réflexion sur une violence justicière selon laquelle le crime appelle le crime. Toutefois, on ne peut que remarquer que la pièce revisite aussi, sous le couvert d'une violence « privée », le thème de l'affrontement entre communautés religieuses. En effet, la justification est particulièrement ambiguë : les représailles du More se teintent fréquemment d'une violence religieuse exercée au nom de Mahomet. Directement liées à la fin des guerres de religion et au règne d'Henri IV, les tragédies du théâtre de l'échafaud reprennent et poursuivent les antagonismes religieux (catholiques contre protestants) alors au cœur de l'agitation politique et sociale en France. Les premières années du XVII^{ème} siècle voient ainsi s'actualiser, à travers plusieurs tragédies, l'altérité religieuse exacerbée par la présence d'un païen (ici, un musulman) soumis à ses passions, confronté sur scène aux contradictions d'un chrétien qui se réfléchit en lui et le rejoint dans la mise en

spectacle de ses débordements. A travers cette altérité religieuse exacerbée, le public français et chrétien réfléchit sur la responsabilité particulière des individus en matière de vengeance, de punition et de salut. Les multiples manifestations que chacun des personnages donne de sa foi rappellent constamment qu'il n'y a de vie humaine que tendue vers le spirituel et orchestrée par une volonté divine, quelle qu'elle soit.

Dans *Le More cruel*, chacun utilise abondamment ses croyances et ses références religieuses, chacun jure sur son Dieu. De façon étonnante, à l'acte V, le More jure sur le Dieu des chrétiens qu'il libérera les enfants. Mais le public, « complice » de sa foi musulmane, l'a vu de multiples fois invoquer Mahon (Mahomet) depuis le début de la pièce. Contrairement au maître, le public sait donc que l'engagement qu'il avait pris ne vaut rien puisqu'il ne croit pas dans le Dieu des chrétiens. Chacun, personnages et public, est donc renvoyé à l'usage social qu'il peut faire de ses croyances, avec une cruauté qui ne privilégie aucune religion au profit d'une autre.

5) *Médée* de Pierre Corneille (1635)

Le mythe de Médée

La source d'inspiration de Corneille est ici mythologique. Le mythe de Médée est présent dans les *Métamorphoses* d'Ovide, et dans des tragédies d'Euripide et de Sénèque. Il semble que Corneille se soit surtout inspiré de la tragédie de Sénèque, ultra violente et dans laquelle le meurtre des enfants avait lieu sur scène. Il a aussi mis l'accent sur les pouvoirs magiques de Médée, la magie au service du Mal.

Médée : le tyran impitoyable, mais lui-même victime de la fatalité.

Médée est une des grandes figures du filicide[133].

Elle est une figure particulière : à la fois humaine et divine, sa part d'humanité reste ambigüe. Pourtant, elle est aussi la figure de la femme trahie et abandonnée.

> *« Jason m'a fait trahir mon pays et mon père*
> *Et me laisse au milieu d'une terre étrangère*
> *Sans support, sans amis, sans retraite, sans bien,*
> *La fable de son peuple et la haine du mien ».*

Pierre Corneille lui-même annonce :

> *« J'ai feint que les feux que produit la robe de Médée, et qui font périr Créon et Créuse, étaient invisibles, parce que j'ai mis leurs personnes sur la scène dans la catastrophe. Ce spectacle de mourants m'était nécessaire pour remplir mon cinquième acte, qui sans cela n'eût pu atteindre à la longueur ordinaire des nôtres ; mais à dire le vrai, il n'a pas l'effet que demande la tragédie, et ces deux mourants importunent plus par leurs cris et par leurs gémissements, qu'ils ne font pitié par leur malheur. La raison en est qu'ils semblent l'avoir mérité par l'injustice qu'ils ont faite à Médée, qui attire si bien de son côté toute la faveur de l'auditoire, qu'on excuse sa vengeance après l'indigne traitement qu'elle a reçu de Créon et de son mari, et qu'on a plus de compassion du désespoir où ils l'ont réduite, que de tout ce qu'elle leur fait souffrir »*[134].

Le traitement littéraire ici surprend dans la mesure où Médée est une meurtrière par excellence. Certes, le spectateur pourrait vite être conduit à percevoir Médée comme une femme malheureuse et honteusement bannie, mais son histoire est bien ancrée dans l'imaginaire collectif. Le spectateur connaît les actes cruels de Médée. Et sa noirceur réside dans les infinis possibles de ses actes : tuer ses enfants reste de tout temps un acte cruel des plus méprisables. Et Médée est aussi la femme revendicatrice qui rappelle à Jason, acte III, scène 3, les actes qu'elle a

[133] Le filicide, qui vient du latin *filius* (fils), est le meurtre par un père ou une mère de son propre enfant. Il peut également désigner le meurtrier.
L'infanticide plus généralement désigne à la fois le meurtre d'un enfant, particulièrement d'un nouveau-né, et l'auteur d'un tel acte.

[134] Corneille, *Médée*, Examen de 1660

commis pour lui. Ce rappel est utilisé parfois par les dramaturges qui campent des héroïnes abandonnées. On peut penser au personnage de Bérénice voulant persuader Titus de ne pas la répudier en acceptant de rester sa concubine ou à Ariane chez Thomas Corneille qui rappelle à Thésée qu'elle l'a sauvé du labyrinthe et donc du Minotaure. Mais l'échec amoureux de Médée ne la fait pas sombrer dans un désespoir ; au contraire, celui-ci ravive sa combativité, dans un orgueil et une détermination remarquables. Ainsi Médée insiste sur les meurtres qu'elle a commis pour Jason : la femme abandonnée était donc déjà criminelle. Mais puisque Jason ne fléchit pas, Médée devient la vengeresse qu'elle sait être, avec la particularité d'être la magicienne qui, dans sa grotte magique, ensorcelle la robe que voulait Créuse, acte IV, scène 1. Puis, pour citer d'autres actes qui dépassent le cadre purement humain, elle libère Egée (qui avait été fait prisonnier par Créon) par un anneau d'invisibilité. Lorsque Jason enfin, à la fin de l'acte V, veut se venger d'elle, elle s'envole sur un char ailé tiré par deux dragons.

La tragédie de Corneille met ainsi en scène l'influence grandissante et dévastatrice d'une terrible passion qu'est le désir de vengeance. Médée est un monstre d'excès, car sa vengeance est disproportionnée. En effet Médée est ici un personnage impitoyable : acte V, scène 2 par exemple, elle se demande si la mort de Créon et de Créuse peut lui suffire.

> *« Est-ce assez, ma vengeance, est-ce assez de deux morts ?*
> *Consulte avec loisir tes plus ardents transports.*
> *Des bras de mon perfide arracher une femme,*
> *Est-ce pour assouvir les fureurs de mon âme ? »*[135].

Et c'est ainsi qu'elle finit par choisir de tuer aussi ses enfants. Le mode opératoire qu'elle choisit pour tuer ses enfants est d'ailleurs très violent, puisqu'elle aurait pu leur jeter un sort aussi ou les empoisonner par exemple, mais elle choisit de les égorger :

[135] CORNEILLE, *Médée*, acte V, scène 2, vv. 1327-1330

« Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats ;
Ce poignard que tu vois vient de chasser leurs âmes,
Et noyer dans leur sang les restes de nos flammes »[136].

Médée est enfin une femme qui savoure sa vengeance. Alors qu'elle s'envole dans un char tiré par deux dragons à la fin de l'acte V, elle déclare à Jason :

« Enfin je n'ai pas mal employé la journée
Que la bonté du roi, de grâce, m'a donnée ;
Mes désirs sont contents. Mon père et mon pays,
Je ne me repens plus de vous avoir trahis ;
Avec cette douceur j'en accepte le blâme.
Adieu, parjure : apprends à connaître ta femme,
Souviens-toi de sa fuite, et songe, une autre fois,
Lequel est plus à craindre ou d'elle ou de deux rois »[137].

Corneille nous offre donc une Médée attisée par son désir de vengeance, un monstre finalement qui tue ses propres enfants, mais dans un acte presque légitimé par la trahison dont elle a été victime. Pourtant, ces enfants sont innocents et la monstruosité du personnage prime sur les raisons qui expliquent ses actes.

6) *Rodogune* de Pierre Corneille (1645)

Les sources de *Rodogune* :

Dans son *Avertissement* de 1647, Corneille souligne lui-même la filiation qui unit Médée et Cléopâtre, en parlant de « seconde Médée », quand il exploite pour la deuxième fois le thème de la mère criminelle. Il y fait aussi référence à ses sources d'inspiration : le sujet est tiré de l'historien grec Appien, que Corneille a lu dans une

[136] *Op. cit.*, acte V, scène 6, vv. 1539-1542

[137] *Op. cit.*, Acte V, scène 6, vv. 1573-1580

traduction latine ; mais le dramaturge revendique aussi le droit, dans cet Avertissement, aux « embellissements de l'invention ». Il évoque aussi le *Livre des Macchabées* de la Bible qui lui permit de mieux connaître l'histoire.

Cléopâtre : la mère ambitieuse, jalouse et criminelle

Pour revenir sur cette ressemblance entre Médée et Cléopâtre, commençons par citer Marie-Odile Sweetser qui remarque :

> *« L'attrait que [Médée] a exercé sur [Corneille] se trouve confirmé par la reprise de cette figure du refus de la culpabilité dans la Cléopâtre de* Rodogune *quelques dix années plus tard. Dans l'une et l'autre, il nous semble que Corneille a entendu mettre en valeur les causes premières et profondes de crimes dont elles refusent de se déclarer coupables et de se repentir. Elles se considèrent comme des victimes d'injustices commises à leur égard par des êtres plus puissants qu'elles et contre lesquels elles ne possédaient aucun recours juridique, ce qui les a amenées à prendre en main la défense de leurs droits, et dans le cas de Cléopâtre, de ses enfants, héritiers légitimes du trône de Syrie, que leur père s'apprêtait à déshériter au profit des enfants de celle qui devait devenir sa seconde femme »*[138].

Ambition et jalousie sont donc les deux pressions qui font agir Cléopâtre, la redoutable reine de Syrie. Tragédie dynastique du pouvoir, la pièce est aussi une tragédie de l'amour et de la haine. Le personnage de Cléopâtre fait briller ici un véritable héroïsme du Mal.

Pourtant, Cléopâtre n'est présente que dans douze scènes sur vingt-six. Elle n'apparaît en effet qu'au début de l'acte II. Mais dès lors, elle se livre à un long monologue dans lequel elle dévoile sa haine pour Rodogune.

Plusieurs longs monologues de Cléopâtre viennent ainsi rythmer la tragédie. L'enjeu est dramatique : il s'agit de camper le personnage dans son autorité sur les autres. Déjà une forme de pouvoir s'instaure puisqu'elle a le monopole de la parole.

---

[138] Marie-Odile SWEETSER, « Refus de la culpabilité : Médée et Corneille », in *La culpabilité dans la littérature française*, sous la direction d'Edouard GUITTON, volume VIII de *Travaux de Littérature*, Librairie Droz, Paris, 1995, p. 113

L'échange qu'elle a avec sa confidente Laonice, acte II, scène 2, nous montre aussi ces traits de caractère principaux.

> *« Je te dirai bien plus : sans violence aucune*
> *J'aurais vu Nicanor épouser Rodogune,*
> *Si, content de lui plaire et de me dédaigner,*
> *Il eût vécu chez elle en me laissant régner.*
> *Son retour me fâchait plus que son hyménée,*
> *Et j'aurais pu l'aimer, s'il ne l'eût couronnée »*[139].

Cette citation de Cléopâtre pose ainsi son goût pour le pouvoir. Mais sa propension à la menace ne tarde pas de se manifester ensuite dès les vers suivants :

> *« Tu vis comme il y fit des efforts superflus :*
> *Je fis beaucoup alors, et ferais encor plus*
> *S'il était quelque voie, infâme ou légitime,*
> *Que m'enseignât la gloire, ou que m'ouvrît le crime,*
> *Qui me pût conserver un bien [le trône] que j'ai chéri*
> *Jusqu'à verser pour lui tout le sang d'un mari.*
> *Dans l'état pitoyable où m'en réduit la suite,*
> *Délices de mon cœur* [le trône]*, il faut que je te quitte.*
> *On m'y force, il le faut ; mais on verra quel fruit*
> *En recevra bientôt celle qui m'y réduit »*[140].

Puis Cléopâtre laisse parler sa haine pour Rodogune

> *« L'amour que j'ai pour toi tourne en haine pour elle :*
> *Autant que l'un fut grand l'autre sera cruelle ;*
> *Et puisqu'en te perdant, j'ai sur qui m'en venger,*
> *Ma perte est supportable, et mon mal est léger »*[141].

Cléopâtre se nourrit de son ambition, de son amour pour le pouvoir. Elle est animée par la jalousie et la haine. Elle aime aussi faire souffrir pour se venger. Enfin, elle est dotée d'une grande capacité de dissimulation qu'elle met au service de ses

[139] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, scène 2, v. 464-468

[140] *Op. cit.*, v. 469-478

[141] *Op. cit.*, v. 479-482

passions.

Sa ruse et sa fourberie sont aussi dévoilées quand elle explique à Laonice qu'elle n'hésitera pas à utiliser ses fils pour satisfaire sa haine[142].

Le traitement littéraire de cette reine d'Assyrie par Corneille est donc bien orienté. Le dramaturge aurait pu nous présenter une héroïne plus en proie à un dilemme quant à la résolution à prendre, dilemme entre le pouvoir et la jalousie, mais il nous campe un personnage entièrement déterminé et dénué de doutes pourvu que sa haine soit assouvie.

En ce sens, l'on comprend les craintes de celle qui représente l'objet de cette haine. Rodogune dit ainsi :

« En un mot, je crains tout de l'esprit de la Reine »[143]

Ainsi, Cléopâtre, dans cette attitude dominatrice et altière devient sous la plume de Corneille cette femme roc sur laquelle les autres personnages vont se briser. Jan Miernowski observe :

> *« Face à la criminelle impénitente, Corneille ressent un troublant mélange d'horreur et d'admiration, forçant ainsi les lecteurs à se demander comment accommoder la sympathie avec la répulsion pour ce personnage. De là les tentatives critiques de désarmer ce qui apparaît comme un paradoxe potentiellement dévastateur : l'admiration pour une héroïne monstrueusement criminelle. Pour ce faire (à moins de tomber dans une lecture anachroniquement nietzschéenne), il importe ou bien d'atténuer la charge positive de notre appréciation de Cléopâtre, ou bien de l'anesthésier moralement, en la transposant de l'éthique vers le domaine strictement esthétique. La première solution est conforme au sens classique de l' « admiration » qui ne désigne pas uniquement un sentiment de haute estime, mais aussi, sinon avant tout, l'étonnement devant « une chose qui est extraordinaire en quelque manière que ce soit ». Une stupeur aussi neutre peut alors s'adresser à un objet en soi condamnable. Comme le souligne Marc Fumaroli, l'exceptionnelle « grandeur d'âme » dont Corneille gratifie son personnage ne serait pas la magnanimitas du généreux aristotélicien, mais plutôt la magnitudo animi du factieux, tiraillé par des passions*

[142] *Op. cit.*, v. 503-520

[143] *Op. cit.*, acte I, scène 5, v. 311

> *désordonnées. La soif du pouvoir de Cléopâtre inspirerait au spectateur la stupeur devant le « sublime inverse » d'une âme portée à l'absolu du mal. Si, en revanche, on désire conserver le caractère positif de l'admiration envers Cléopâtre, on doit épurer cette sensation de tout sentiment moral et la réduire à un statut strictement esthétique. Telle est la solution proposée entre autres par Georges Forestier : l'admiration est alors bien un sentiment de haute estime, mais elle s'adresse non à la personne mais au personnage, entité dramaturgique dont les qualités viennent motiver a posteriori les actions scéniques »*[144].

Mariette Cuénin-Lieber ajoute que :

> *« Si Rodogune fait éprouver au public les frissons que peut procurer un théâtre fondé sur l'horreur, son intérêt ne se limite pas là. Cléopâtre n'est pas un monstre ordinaire dont chaque acte ne ferait que montrer une férocité nouvelle dans le seul but de plonger le public dans l'effroi. Le monologue […] nous fait connaître la reine comme elle veut l'être afin que nous ne nous méprenions pas. Cléopâtre est le moule en creux du héros cornélien : même lucidité, même énergie, même volonté, même souci de l'accomplissement mais dans le crime »*[145].

Ainsi, nous pouvons confirmer les propos de Mariette Cuénin-Lieber et dire que Cléopâtre est traitée avec autant de grandeur par Corneille que ses autres héros, mais une grandeur tout entière élaborée par une noirceur sans faille.

7) *Théodore vierge et martyre* de Pierre Corneille (1645)

Sources de Théodore

Tragédie chrétienne de Corneille. Corneille avait l'exemple de *Teodora vergine e martire* de Julio Rospigliosi, pièce qui avait été représentée à Rome en 1636 et en 1637 avec un tel succès que l'Europe entière en avait eu des échos. Depuis,

---

[144] Jan MIERNOWSKI, « Le plaisir tragique de la haine. Rodogune de Corneille », Presses Universitaires de France, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2003/4 - Vol. 103, pages 789 à 821.

[145] Mariette CUENIN-LIEBER, « Rodogune : le héros dans le mal », in *Corneille et le monologue*, volume 134 de *Biblio 17*, Gunter Narr Verlag, 2002, pp. 290-291

Théodore passait pour une sorte de muse chrétienne, qui avait purifié le théâtre. Cependant, il voulait construire une vraie tragédie et non produire un simple spectacle de sainteté. Aussi, l'amour entre les deux futurs martyrs, Théodore et Didyme, étant trop délicat et trop sublimé pour fournir un intérêt dramatique suffisant, il ajouta un intérêt amoureux, il inventa le personnage de Placide et construisit toute sa trame à partir de cet amour en chaîne.

Placide, fils du gouverneur Antioche est éperdument amoureux de Théodore; mais la fille de sa belle-mère, la cruelle Marcelle, est follement amoureuse de Placide et se meurt de chagrin. A partir de ce trio "racinien", se crée une réaction en chaîne de violences inouïes. Marcelle veut perdre la jeune chrétienne pour conduire Placide vers sa fille et Valens, gouverneur d'Antioche veut détourner son fils de Théodore en la prostituant. Grâce à l'intervention de Didyme, chrétien fervent, le stratagème est découvert… La force de cette tragédie chrétienne repose sur l'entrelacement de la violence et de la foi.

La pièce fut créée au théâtre du Marais probablement au début de 1646. Cette nouvelle contamination de l'amour divin et de l'amour profane, et la simple évocation sur la scène de la prostitution de Théodore, que Corneille présenta avec une délicatesse remarquable et qui fut en outre épargnée à la sainte, provoquèrent une cabale dévote qui fit chuter la pièce. Il écrivit dans sa préface de 1646 :

> « *Sa représentation n'a pas eu grand éclat, et quoique beaucoup en attribuent la cause à diverses conjonctures qui pourraient me justifier aucunement, pour moi je ne m'en veux prendre qu'à ses défauts et la tiens mal faite, puisqu'elle a été mal suivie* ».

La contamination de l'amour divin et profane provoqua cependant une cabale qui lui valut un échec ; seul l'Abbé d'Aubignac jugea qu'il s'agissait du chef-d'œuvre de Corneille (approbation qui le conduisit probablement à en rajouter encore dans sa propre condamnation lors de son *Examen* de 1660). La pièce fut définitivement oubliée ou simplement citée avec mépris. Pourtant, cette étonnante pièce est très belle et très violente, superbement construite. On la redécouvre enfin de nos jours

et elle mérite bien plus qu'une redécouverte.

Dans cette tragédie encore, l'on retrouve de la cruauté, de la violence et des suicides.

Caractéristiques de Marcelle :

Valens, veule et machiavélique avait choisi pour rétablir sa fortune d'épouser ou plutôt de devenir l' « esclave » (v. 676) d'une parvenue, Marcelle, sœur d'un favori tout-puissant.

Marcelle est une ambitieuse qui veut marier sa fille Flavie à Placide (fils de Valens) et le faire devenir empereur. Elle représente une forme de monstruosité au féminin. On note chez elle un désir de puissance : elle se plaît à commander et à menacer. Mais son objectif premier est sans doute celui de la vengeance, d'une vengeance sadique.

Sa férocité transparaît dans de nombreux vers comme :

« D'un œil envenimé Marcelle vous regarde »[146].

Chris Rauséo remarque que :

> *« Flavie reste invisible dans la pièce, jamais on ne la voit. En revanche on voit d'autant plus sa mère Marcelle, épouse de Valens en secondes noces, qui, par un curieux effet de transfert amoureux, représente pour ainsi dire les intérêts sentimentaux et érotiques de sa fille face à Placide qui aime, et avec quelle frénésie, ailleurs. Frénésie qui ne le cède en rien à celle qui anime Marcelle, si bien qu'il devient évident que c'est Marcelle qui aime Placide par Flavie interposée : c'est donc la mère qui brûle d'amour pour celui auquel elle a destiné sa fille, fille que l'on devine par ailleurs anémique »*[147].

[146] CORNEILLE, *Théodore vierge et martyre*, Acte II, scène 1

[147] Chris RAUSEO, « *Théodore* et *Theodora* : tragédie chrétienne et oratorio haendelien », XVIIè SIECLE, revue publiée par la Société d'Étude du XVII^{e} siècle, avec le concours du C.N.L., Octobre-Décembre 2004 - N° 225 - 56^{e} année, n° 4, p. 759

Mais Marcelle, odieuse et cynique et calculatrice, est aussi une mère désespérée prête à tout pour sauver sa fille. Néanmoins Marie-Odile Sweetser note que la vraisemblance paraissait exclure la conversion d'un tel personnage, férocement ambitieux et criminel[148].

Après avoir poignardé Théodore et Didyme, Marcelle se tue elle-même ; Placide, désespéré de n'avoir pu sauver Théodore, se frappe du poignard qui l'a frappée.

8) *Héraclius* de Pierre Corneille (1646)

Cette œuvre constitue un approfondissement de la nouvelle orientation de Corneille, amorcée avec *Rodogune*, vers ce qu'il appelait la tragédie « *implexe* », fondée sur la complexité de l'intrigue. Il n'a pas recherché la complexité pour la complexité, et les erreurs d'identité sont tout le contraire de gratuites. Héraclius a été sauvé d'un massacre et élevé sous le nom de Martian à la cour de Constantinople. Tous pensent qu'il est le fils de Phocas l'usurpateur. Ce dernier pensant avoir fait disparaître tous les enfants de l'empereur Maurice ignore qu'Héraclius est en fait le fils de son ennemi et que Pulchérie — sauvée elle aussi du massacre — est aussi la fille de Maurice. A cette substitution s'en ajoute une autre : Martian, le véritable fils de Phocas est pris pour Léonce, fils de Léontine. Cette confusion dans les identités et la complexité des substitutions posent le problème de la légitimité du pouvoir. Le meurtre de Phocas par un patricien de Constantinople dénoue l'action. Le magnanime Héraclius est proclamé empereur, il promet générosité à Martian le fils de Phocas.

Tout d'abord, si Corneille a voulu que les spectateurs soient plongés, à la suite des

[148] Marie-Odile SWEETSER, « Corneille et la tragédie providentielle : la conversion », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, 1985, n°37, pp. 163-176

personnages, dans la plus totale confusion, c'est pour les faire réfléchir sur la question, cruciale au XVII^{ème} siècle, de l'ambiguïté des apparences. Ensuite, les incertitudes sur l'identité, outre les possibilités qu'elles offraient en situations profondément pathétiques (jusque chez le tyran Phocas, que l'on en vient à prendre en pitié), permettaient de montrer comment l'héroïsme véritable permet de faire la différence entre un vrai et un faux monarque, comment l'essence finit toujours par transparaître sous l'ambiguïté des apparences. Comme une bonne partie de l'œuvre de Corneille, *Héraclius* s'inscrit dans une vaste réflexion sur la place de l'être humain dans le grand théâtre du monde. Écrite durant la période troublée de la minorité de Louis XIV (régence d'Anne d'Autriche appuyée sur Mazarin, prétentions des princes du sang), cette tragédie cristallise une réflexion sur la nature de la personne royale. De là, cette quête désespérée de la confirmation que l'apparence (héroïque, donc royale) est conforme à l'essence.

Mais la pièce, comme toujours chez Corneille, n'a rien de l'illustration d'une thèse : puissante et lyrique, violente et pathétique, pleine de coups de théâtre, on conçoit sans peine à l'heure actuelle, où l'on ne réduit plus toute la production cornélienne à quatre pièces étroitement « classiques », que le poète n'ait cessé de la considérer comme l'une de ses meilleures pièces. Son succès fut d'ailleurs durable, et, dans les vingt années qui suivirent, nombreuses furent les tragédies (de Boyer, Thomas Corneille, Quinault. notamment) construites sur le même modèle.

La complexité de la pièce, quoique reposant sur une double substitution d'enfants, n'a rien de mélodramatique. Si *Héraclius* est un mélodrame, comme on l'écrit souvent depuis le XIX^{ème} siècle, c'est alors presque toutes les tragédies de Corneille, à l'exception de *Suréna*, qu'il faut juger comme telles. En fait, *Héraclius* est la première tragédie moderne de l'identité, caractérisée par une liaison étroite entre la quête de l'identité du héros et les questions de légitimité politique et d'amour princier. Elle ouvre dans l'œuvre de Corneille un véritable cycle, avec *Don Sanche d'Aragon*, *Pertharite* et *Œdipe*, œuvres qui posent aussi, sous d'autres formes, la

question des rapports entre l'identité du héros, l'héroïsme et la légitimité royale. Héraclius, dont le sujet est tiré des *Annales ecclésiastiques* du cardinal Baronius, est, au premier abord, un chef-d'œuvre de complication

Caractéristiques de Phocas :

Phocas, Empereur d'Orient, se présente lui-même comme un usurpateur; il explique par exemple au tout début de la tragédie:

> *« Mon trône n'est fondé que sur des morts illustres,*
> *Et j'ai mis au tombeau, pour régner sans effroi,*
> *Tout ce que j'en ai vu de plus digne que moi »*[149].

Pulchérie explique au sujet de Phocas :

> *« Mais tel est d'un tyran le naturel infâme :*
> *Sa douceur n'a jamais qu'un mouvement contraint;*
> *S'il ne craint, il opprime; et s'il n'opprime, il craint.*
> *L'une et l'autre fortune en montre la faiblesse;*
> *L'une n'est qu'insolence, et l'autre que bassesse »*[150].

Ainsi Phocas est présenté dans toute sa cruauté. Il est prêt à tuer son propre fils. C'est aussi un homme autoritaire et manipulateur qui condamne à la mort ceux qui s'opposent à lui.

Dans son article « Prisons et prisonniers dans le théâtre de Corneille », Alain COUPRIE remarque :

> *« Phocas persiste dans sa passion sanguinaire et doit affronter plusieurs complots qui le conduisent à faire arrêter successivement son propre fils Martian, qu'il prend pour un usurpateur (Héraclius, III, 2, v. 982-984), Eudoxe et Léontine, accusées de trahison*

[149] CORNEILLE, *Héraclius*, acte I, scène 1, v. 18-20

[150] *Op. cit.*, acte V, scène 5

(IV, 2, V. 1200), le véritable Héraclius enfin »[151].

Puisque *« le détenteur de l'autorité n'est qu'un usurpateur (…), la révolte devient alors légitime : elle se confond avec la lutte contre la tyrannie, et les spectateurs ne peuvent considérer Héraclius comme un criminel »*[152].

Corneille d'autre part a choisi aussi de faire de ce personnage un véritable monstre par le biais de modifications comme il l'explique dans sa note au lecteur, puisqu'il a fait régner ce tyran vingt ans au lieu de huit.

Dans cette tragédie, le tyran Phocas meurt, poignardé par Exupère. Le monstre est ainsi victime d'un complot loyaliste. La pièce se termine malgré tout sur une forme de retour à la morale.

9) *Attila* de Pierre Corneille (1661)

Sources de la tragédie :

Dans sa « Note au lecteur », Corneille évoque le caractère d'Attila, connu dans l'imaginaire collectif et tel qu'il a été décrit par les historiens. Il y explique ses choix littéraires et dramaturgiques par rapport à cette vision collective.

« Le nom d'Attila est assez connu, mais tout le monde n'en connaît pas tout le caractère. Il était plus homme de tête que de main, tâchait de diviser ses ennemis, ravageait les peuples indéfendus, pour donner de la terreur aux autres, et tirer tribut de leur épouvante… ».

La pièce fut jouée en 1667 par la troupe de Molière sur la scène du Palais-Royal. Malgré la mauvaise réputation de la troupe dans le genre tragique, elle eut un

[151] Alain COUPRIE, « Prisons et prisonniers dans le théâtre de Corneille », *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, 1985, Vol. 37, n°37, pp. 137-150, p. 144

[152] *Ibid.*, p. 146

succès plus qu'honorable. Mais il fut éclipsé six mois plus tard par le triomphe d'*Andromaque* de Racine, qui découragea Corneille durant deux ans.

Caractéristiques d'Attila : le stratège pervers et sadique.

Attila est donc le monstre stratège, l'homme de tête qui réfléchit sournoisement à ses tactiques pour atteindre la grandeur. C'est un personnage qui veut provoquer la peur. C'est d'ailleurs ce qui apparaît dès la première scène de l'acte I lorsqu'Attila expose à Octar son projet pour se venger d'Ardaric et Valamir, plus forts que lui par le passé. Le plan est méticuleux et le spectateur découvre le pouvoir tactique du personnage.

Carlo François remarque :

> *« Serge Doubrovsky estime que la tragédie d'Attila ne nous renvoie pas à la période cornélienne des « grands monstres » (…) ; certes, c'est surtout par la ruse que l'Attila cornélien, calculateur, cauteleux et cynique, prétend réussir, mais c'est aussi au total mépris des valeurs humanistes en général et de la raison humaine en particulier. Le critique nous rappelle que la cruauté du tyran est « suspecte : il s'en repaît, il s'y délecte trop visiblement » (…). Or, s'il ne s'agit pas, comme dans le Britannicus de Racine, de la « naissance du monstre », il est bel et bien question ici du monstre qui bafoue cyniquement les valeurs traditionnelles et érige sa démesure et son anormalité en systèmes »*[153].

Attila est une tragédie très cornélienne par le caractère essentiellement politique des combinaisons matrimoniales sur lesquelles repose l'intrigue, par l'orgueil des personnages, en particulier féminins, qui leur fait préférer leur rang à l'amour, par la conception d'une politique providentielle de l'Histoire, par l'élargissement des affrontements de personnes aux intérêts politiques. Corneille, qui savait si bien peindre les monstres forcenés, s'est justement gardé de tomber dans le cliché, et a fait du roi des Huns un monstre, certes, tyran imprévisible, sujet à des accès de fureur (provoquant des saignements dont il finit par mourir), mais un monstre qui

[153] Carlo FRANÇOIS, *Raison et déraison dans le théâtre de Pierre Corneille*, French Litterature Publications Company, York, South Carolina, 1979, pp. 104-105

sur la scène contient ses fureurs et masque ses crimes pour n'apparaître que comme un diplomate retors, cynique et sadique, qui terrorise ses victimes par les dilemmes qu'il leur impose. Sa violence et sa cruauté physique sont suggérées.

Dans sa « Note au lecteur », Corneille ajoute au sujet d'Attila :

> *« Il croyait fort aux devins, et c'était peut-être tout ce qu'il croyait ».*

C'est d'ailleurs ce que rappelle Valamir à Attila dès l'acte I :

> *« Vos devins vous l'ont dit ; n'y mettez point d'obstacle,*
> *Vous qui n'avez jamais douté de leurs oracles »*[154].

Peut-on dès lors concevoir cette tendance à la superstition comme une faiblesse du monstre ? En tout état de cause, d'autres faiblesses sont dévoilées dans cette tragédie. En effet, dès la première scène, on relate deux points faibles, à savoir une défaite militaire et un amour caché. Ce type de révélation est assez atypique par rapport aux autres tragédies. A la fin de la tragédie, Attila meurt de ses excès, de ses emportements, d'un saignement de nez.

L'Histoire raconte qu'on trouva Attila mort dans son sang au lendemain de sa nuit de noces. Corneille choisit donc une mort plus triviale en le faisant mourir d'une hémorragie nasale. Pourtant, il la théâtralise magnifiquement et confère au personnage encore plus de dignité dans sa monstruosité puisqu'il meurt de ses propres débordements dans un récit fait par l'un des deux rois, combinant la description clinique de l'hémorragie avec la lutte du tyran contre la Providence qui le fait périr par le sang même qu'il a fait couler chez les autres :

> *«Sa vie à longs ruisseaux se répand sur le sable,*
> *Chaque instant l'affaiblit et chaque effort l'accable,*
> *Chaque pas rend justice au sang qu'il a versé,*
> *Et fait grâce à celui qu'il avait menacé.*

[154] CORNEILLE, *Attila*, Acte I, scène 2

Ce n'est plus qu'en sanglots qu'il dit ce qu'il croit dire :
Il frissonne, il chancelle, il trébuche, il expire,
Et sa fureur dernière, épuisant tant d'horreurs,
Venge enfin l'Univers de toutes ses fureurs»[155].

10) Britannicus de Racine (1669)

Sources de la tragédie :

Dans sa Première préface, Racine nous indique lui-même avoir lu les *Annales* de Tacite.

Nous avons affaire dans *Britannicus* à deux visages différents et complémentaires de la monstruosité avec Agrippine et Néron, la première incarnant une monstruosité féminine endurcie, le second une monstruosité masculine naissante.

La tragédie s'ouvre à une période où le pouvoir semble établi. Même si sa mère semble être la réelle maîtresse de l'empire, règne officiellement depuis trois ans. Afin que son fils puisse épouser Octavie (la fille de Claude), Agrippine avait fait assassiner son prétendant et avait pris sous sa protection sa sœur Junie. Depuis cette dernière était presque officiellement fiancée à Britannicus. La tragédie démarre au lendemain du jour où Néron fait enlever Junie, la question en filigrane étant de savoir contre qui cet enlèvement est réellement dirigé. Néron cherche-t-il dès lors à se soustraire à l'autorité de sa mère ?

A travers l'interrogation sur la légitimité du pouvoir effectif, un rapport de force s'instaure entre deux figures d'une monstruosité familiale, entre Agrippine, monstre évident qui agit en pleine lumière, et Néron plus fourbe et sournois qui agit dans l'ombre.

[155] *Op. cit.*, Acte V, Scène 6

Caractéristiques d'Agrippine : l'impérieuse endurcie et sans scrupules

Agrippine traîne derrière elle un sillage d'actes noirs et se réclame de son passé plein de crimes hardis. Elle a épousé son propre oncle, Claude, parce qu'il était empereur, et au mépris du fils de Claude, Britannicus, elle lui fait adopter Néron, son fils d'un premier mariage, qui est ainsi reconnu héritier de l'empire. Elle a ainsi médité la prise de pouvoir de son fils et a avili le jeune Britannicus en l'entourant délibérément de personnages abjects.

Agrippine se montre déterminée, sans scrupules, prête à tout pour retrouver sa puissance passée et l'enivrement du pouvoir. Elle est une mère redoutable qui instaure la prise de pouvoir de son fils à ses propres fins. Elle exige de ce fils une reconnaissance sans borne ; c'est une mère abusive et violente. Avec son entourage, Agrippine est sans cesse menaçante.

Pourtant, Agrippine est un personnage paradoxal. Au fil de la pièce, et même si sa monstruosité reste implacable, on comprend une torture qui l'anime. Les allusions à un oracle révélant qu'elle mourrait des coups de son fils Néron qu'elle avait placé sur le trône la déstabilisent. Le personnage d'Agrippine, monstrueux et agressif, se retrouve désarmé et affaibli dans sa position de femme de pouvoir et dans sa position de mère ; ainsi elle dit à son fils :

> *« Dès vos plus jeunes ans, mes soins et mes tendresses*
> *N'ont arraché de vous que de feintes caresses »*[156].

Femme pleine de crimes, Agrippine est un monstre prêt à tout pour régner au travers de son propre fils. Ses craintes et ses faiblesses, quoi qu'ils fassent d'elle un personnage profondément tragique, ne rachètent en rien la terreur qu'elle inspire. Malgré son amour maternel tourmenté, toujours frustré, Agrippine à l'acte IV, scène 2 se révèle prête à malmener ce fils qui lui refuse les sentiments qu'elle attend de lui.

[156] RACINE, *Britannicus*, acte IV, scène 2, vv. 1271-1272

Caractéristiques de Néron : le « monstre naissant »[157]

Racine présente dans sa tragédie un Néron encore jeune, âgé de moins de vingt ans, au moment où il révèle sa monstruosité en brisant le joug de sa mère et de son précepteur Burrhus.

Dans la pièce, on voit les événements sombres qui ont permis son accession au trône : le suicide du jeune homme auquel était promise Octavie, qu'il a épousée, l'assassinat probable de Claude qui l'a adopté et a fait de lui son héritier, la spoliation du fils de Claude, Britannicus, et l'enlèvement de Junie.

Le monstre est ici celui qui se rebelle face à l'autorité de sa mère et de son précepteur. Au fur et à mesure de la pièce, il se défait de ce qui le bride.

Personnage qui malgré tout redoute sa mère redoutable. Il la craint, et pour échapper à son emprise, il est condamné à la fuir :

> *« Eloigné de ses yeux, j'ordonne, je menace,*
> *J'écoute vos conseils, j'ose les approuver ;*
> *Je m'excite contre elle, et tâche à la braver.*
> *Mais (je t'expose ici mon âme toute nue)*
> *Sitôt que mon malheur me ramène à sa vue […]*
> *Mes efforts ne me servent de rien ;*
> *Mon génie étonné tremble devant le sien.*
> *Et c'est pour m'affranchir de cette dépendance,*
> *Que je la fuis partout, que même je l'offense,*
> *Et que de temps en temps j'irrite ses ennuis*
> *Afin qu'elle m'évite autant que je la fuis »*[158].

Néron hypocrite et calculateur n'improvise rien dans sa cruauté. Il ment jusqu'à la fin de la pièce, feignant la réconciliation avec Agrippine, et niant quand on l'accuse

[157] RACINE, Première préface de *Britannicus* : *« Je l'[Néron] ai toujours regardé comme un monstre. Mais c'est ici un monstre naissant. Il n'a pas encore mis le feu à Rome. Il n'a pas tué sa mère, sa femme, ses gouverneurs. A cela près, il me semble qu'il lui échappe assez de cruautés pour empêcher que personne ne le méconnaisse »*.

[158] *Ibid*., Acte II, scène 2, vv. 496-510

du crime qu'il a commis[159].

Mais Néron est obsédé par sa mère et par le pouvoir qu'elle a sur lui, quoi qu'il fasse pour lui échapper. Jamais il n'ose l'affronter directement, face à face. Même dans la confrontation de l'acte IV, scène 2, il feint et dissimule pour l'abuser car il ne parvient à se soustraire à son influence, sachant pertinemment qu'un combat contre elle serait perdu d'avance. En cela, il redoute sa mère et préfère s'en débarrasser.

11) *Andronic* de Campistron (1685)

Caractéristiques de l'Empereur :

L'empereur, père d'Andronic, est un personnage autoritaire. Ses premiers mots sur scène sont déjà révélateurs de cet aspect de sa personnalité. Lorsqu'Andronic, acte I, scène 5, lui explique que Léonce veut l'entretenir, il répond brièvement « Qu'il s'avance » puis ordonne « Levez-vous »[160]. Après avoir écouté le réquisitoire de Léonce, il s'exprime ainsi :

« Ainsi vous espérez avec cet artifice
Dérober votre tête au plus juste supplice ?
Que dis-je ? Vous voulez me prescrire des lois,
Que pour régner enfin j'emprunte votre voix ?
C'est à vous d'obéir, sans vouloir vous défendre
Aux ordres qu'en mon nom on vous a fait entendre,
Et si je n'écoutais que mes ressentiments,
Je ne vous répondrais que par châtiments ;
Mais je veux bien encore suspendre ma colère,
Je verrai s'il faut être indulgent ou sévère :

[159] *Ibid.*, Acte V, Scène 6, v. 1652 sqq.

[160] Jean-Galbert de CAMPISTRON, *Andronic*, in *Tragédies (1684-1685). Arminius, Andronic, Alcibiade*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre GROSPERRIN et Jean-Noël PASCAL, Collection de rééditions de textes du XVII[e] siècle, Société de Littératures classiques, Toulouse, 2002, Acte I, Scène 5, v. 170 et v. 172

Allez, je suis instruit de vos prétentions,
Et vous saurez bientôt mes résolutions »[161].

Le décor est planté ; l'Empereur ne veut pas qu'on remette en question sa toute-puissance. Ses sujets doivent lui obéir inconditionnellement au risque de leur vie. Il veut se montrer inattaquable et intouchable, mais aussi maître de toute décision à prendre. Désireux toutefois d'apparaître magnanime, car le regard des autres compte beaucoup pour lui, il feint de « suspendre [sa] colère » pour prendre une décision qu'il connaît déjà. Son projet est en effet déjà tout tracé : si ses soupçons sur l'amour entre Irène et Andronic se confirment, il les tuera tous les deux.

Le monstre est ici un personnage spécifique : il est au croisement de deux types d'autorité car il est à la fois le souverain politique et le père. Son jugement à l'égard d'Andronic varie d'ailleurs de la figure impériale à la figure paternelle. Andronic lui-même ne sait comment se positionner face à cette double autorité de son père car il lui doit l'asservissement politique et l'obéissance filiale. Dès le premier acte toutefois, on comprend que l'Empereur, à la scène 7, n'a probablement pas exercé pleinement le rôle de père qui lui incombait. Andronic explique qu'il n'a pas reçu l'amour paternel qu'il aurait pu attendre :

« L'Empereur soupçonneux, esclave de son rang,
Ne m'a jamais fait voir les tendresses du sang »[162].

Mais Andronic essaie quand même de faire fléchir son père, de le faire revenir sur sa décision de le tuer en utilisant cet argument du sang qui les unit à l'acte IV, scène 9 :

« Andronic
Ne quitterez-vous point ce sentiment cruel ?
Serez-vous pour un fils inflexible et sévère ?

[161] *Ibid.*, v. 233-240

[162] *Ibid.*, Acte I, Scène 7, v. 323-324

L'Empereur
Avez-vous donc été plus tendre pour un père ? »

L'Empereur se montre inflexible face à cette complainte de son fils, et l'on comprend que la tragédie est plus celle du rapport père-fils que celle du rapport Empereur-sujet. Le lien qui unit les personnages paraît éclairci en ces quelques vers : le père reproche à son fils un manque de respect familial et une tromperie personnelle dont il est pourtant la cause. En effet, d'un côté, il n'offre pas de possibilité de reconnaissance politique à son fils, et, d'un autre côté, il lui dérobe la femme qu'il aime. Mais il pose la légitimité de son acte sur des raisons politiques.

« C'est là ce qui vous rend plus coupable à mes yeux
Vous joignez à ce nom des noms trop odieux.
Ingrat, et sans frémir, je ne puis reconnaître
Mon sang dans un rebelle, et mon fils dans un traître ».

L'Empereur insiste donc sur ce double aspect de la relation qui les lie. Dans la scène 8 de l'acte III, il joue déjà sur ses deux figures d'autorité en disant à Irène, à moins de dix vers d'intervalle :

« Je puis punir un fils qui manque de foi »[163] et

« Il est en mon pouvoir, et ce prince coupable
Doit servir aux mutins d'exemple mémorable »[164].

Andronic doit donc osciller entre les conventions, la déférence, le respect d'un sujet pour son Empereur et les liens familiaux et proches d'un fils pour son père. Jusqu'à la fin, il ne cesse de supplier, de réclamer encore, en vain, le regard et la réaction d'un père.

[163] *Ibid*., v. 904

[164] *Ibid*., v. 913-914

« Souffrez que je me jette à vos genoux :
Votre âme en ma faveur n'est-elle point émue ?
Quoi ! Loin de m'écouter vous détournez la vue ?
Votre cœur se refuse aux tendres mouvements,
Qui devraient le saisir dans ces tristes moments ?
Regardez-moi, Seigneur, avec des yeux de père ;
Mais hélas ! Je ne fais qu'aigrir votre colère ».

Le monstre dans son rapport de filiation est ici singulier : différent du monstre-mère qu'est Médée, le monstre-père se cantonne à une légitimité à donner au peuple pour sauver son honneur. Quand le monstre-père pense à son intérêt propre, le monstre-mère garde en tête malgré tout l'intérêt de sa progéniture.

Ici Andronic est davantage puni dans sa position de fils que de probable sujet rebelle.

L'Empereur d'autre part est lui aussi un personnage redouté. Au début de l'acte II, Eudoxe conseille à Irène de dire franchement à Andronic qu'ils ne doivent plus se voir, mais aussi d'être on ne peut plus prudente dans son amour pour Andronic, par crainte de la réaction de l'Empereur :

« Montrez-lui le danger que vous courez tous deux,
Qu'on verrait tôt ou tard quelque éclat de ses feux,
Que l'Empereur suivant son penchant ordinaire
Oublierait les saints noms, et d'époux, et de père,
Et vous perdrait tous deux sur un simple regard
Ou peut-être l'amour aurait eu peu de part »[165].

Le monstre est ici dépeint dans toute sa fierté et son impulsivité.

Son autoritarisme se révèle aussi dans ses répliques à son fils :

« Ne me répliquez plus,

[165] *Ibid*., v. 395-400

Songez à m'obéir d'une âme plus soumise »[166].

Il n'hésite pas à commanditer le meurtre de Léonce et de Martian, acte III, scène 6 :

« Qu'on l'ôte [Andronic] de mes yeux, qu'on le garde avec soin,
Et qu'on fasse expirer au milieu des supplices
Léonce et Martian ses malheureux complices ».

Dans le vif échange qu'il a avec Andronic, acte IV, scène 9, le passage du vouvoiement au tutoiement est assez révélateur également de son autoritarisme[167]. L'Empereur dévoile nettement son caractère à la toute fin de l'acte IV (scène 10) :

« Moi, qui partant de soins et de persévérance
De pénétrer les cœurs possède la science,
Qui par l'art que j'emploie à cacher mes projets,
Connais tous les chemins tous les détours secrets,
Qui par ma politique et mon adresse à feindre
Force tous mes voisins, tous les rois à me craindre (…) ».

Calcul, fausseté, déloyauté, orgueil : voila quelques-uns de ces traits de caractère qu'il revendique.

A la fin de la tragédie toutefois, alors qu'Andronic est mort dans un bain de sang et qu'Irène s'est empoisonnée, les derniers vers de l'Empereur sont les suivants :

« Qu'entends-je ? Quel effroi, quelle pitié soudaine
S'empare de mon cœur, m'épouvante et me gène ?
Etaient-ils innocents ou coupables tous deux ?
Je ne sais : mais hélas ! Que je suis malheureux ».

On peut ici percevoir une détresse de l'Empereur face à la situation. Ses crimes l'ont dépassé et il montre alors un autre visage : celui de la tristesse. On frôle en effet la remise en question personnelle sur son jugement, mais on ne l'atteint finalement

[166] *Ibid*., Acte I, Scène 5, v. 625-626

[167] *Ibid*., v. 1103 -1105

pas. Les tout derniers mots *« Que je suis malheureux »* indiquent bien davantage un retour à l'égocentrisme : le monstre, autocentré, ne pense pas aux sorts de son fils et de sa femme morts, mais se retourne encore sur lui-même pour se plaindre.

Il existe enfin dans cette tragédie, outre la monstruosité de l'Empereur, une monstruosité chez deux autres personnages, car le monstre sait s'entourer d'appuis qui lui sont propices. Les deux ministres de l'Empereur sont en effet pour leur part de fins stratèges, des hypocrites et des calculateurs. Dès les deux premières scènes, nous pouvons les voir comploter contre Andronic un stratagème fourbe pour le mettre en péril ; dans leurs échanges, ils le feraient même paraître pour un scélérat assoiffé de pouvoir et de vengeance. Ils lui donnent toutes les plus mauvaises intentions pour se convaincre eux-mêmes de devoir s'en débarrasser d'une façon ou d'une autre. Au fur et à mesure de la tragédie, on voit ces ministres se congratuler de la perte progressive d'Andronic et achever de convaincre l'Empereur de sa traîtrise. Pour s'acheter une place aux côtés de l'Empereur, ils n'hésitent pas à opposer le père au fils et à se mettre en valeur comme étant les principaux acteurs de la gloire de l'Empereur :

Marcène dit ainsi :

> *« Vous l'avez vu, Seigneur, sans nous, sans nos avis,*
> *Le perfide Léonce emmenait votre fils »*[168].

A la scène 9 de ce même acte III, Marcène, seul sur scène, s'interroge d'ailleurs :

> *« Enfin le prince est près de périr aujourd'hui,*
> *Aigrirons-nous encore l'Empereur contre lui ?*
> *Ou faut-il que nos soins s'opposent à sa perte ?*
> *Ah ! Prenons sans effroi l'occasion offerte,*
> *Il nous a menacé, il nous perdrait un jour,*

[168] *Ibid*., Acte III, scène 7, v. 883 -884

N'attendons point du sort ce funeste retour »[169].

Le ministre, soucieux de garder à lui les faveurs de l'Empereur, veut aussi se venger d'Andronic qui mettrait en péril sa place et son rang. Les deux ministres, à tour de rôle, s'associent donc pour opposer le père au fils dans le but de sauvegarder des intérêts individuels : leur alliance s'opère même par-delà leur haine mutuelle car leurs intérêts sont malgré tout similaires.

12) *Athalie* de Racine (1691)

Racine nous offre ici un autre personnage monstrueux féminin, personnage issu de la Bible.

Caractéristiques d'Athalie : l'usurpatrice et méchante reine

Athalie est une méchante reine, une usurpatrice, une meurtrière. Elle se dresse contre Dieu en voulant contrarier la Providence et la succession légitime des rois juifs. Athalie est une femme orgueilleuse, meurtrière et cruelle, à l'ambition dévastatrice. En tuant la famille de David, elle s'est aussi révélée être une femme sacrilège. On note aussi dans cette tragédie l'absence de l'amour, sentiment pourtant traditionnellement cher à Racine.

Athalie entre en scène à la scène 3 de l'acte II et n'est présente que dans sept scènes sur trente-cinq. Dès le début de la pièce, sont évoquées « ses vengeances funestes »[170]. On évoque aussi « des regards furieux », « son bras perfide », ou « son sang inhumain ». Un rappel est ainsi fait de l'usurpation d'Athalie par le

[169] *Ibid.*, v. 939-944

[170] RACINE, *Athalie*, Acte I, Scène 1, v. 23

meurtre. Et avant même qu'elle n'entre en scène, elle provoque donc une peur certaine.

Racine nous présente à l'acte I un rappel des actes d'Athalie et dresse donc un portrait de cette femme « sanguinaire » qui :

> *« Se baigne impunément dans le sang de nos Rois,*
> *Des enfants de son fils détestable homicide,*
> *Et même contre Dieu lève son bras perfide »*[171].

> *« Un poignard à la main, l'implacable Athalie*
> *Au carnage animait ses barbares soldats*
> *Et poursuivait le cours de ses assassinats »*[172].

Femme sacrilège donc qu'Athalie qui s'est élevée contre Dieu, femme impie et idolâtre, comme sa mère Jézabel qui a persécuté les prophètes.

Toutefois, Athalie est aussi dans ce moment de la tragédie présentée comme étant troublée, voire chagrinée, dans une certaine faiblesse, car elle est en proie à des doutes après deux songes qu'elle a faits. Mais Athalie se reprend pour être plus superbe encore et exige de connaître la vérité ; elle cherche la clarté et cherche à comprendre pourquoi elle a fait ses rêves.

Toutefois, à force d'assurance, elle perd sa prudence et finit assassinée.

Athalie est ici une sorte de créature divine damnée dans la mesure où nous est présenté un monde dans lequel Dieu aurait besoin de l'humanité, même pécheresse, pour parvenir à ses desseins.

---

[171] *Ibid.*, v. 74-76

[172] *Op. cit.*, Acte I, Scène 2, v. 244-246

13) *Atrée et Thyeste* de Crébillon (1707)

Crébillon déclarait:

« Corneille avait pris le ciel, Racine la terre : il ne me restait plus que l'enfer »

Le dramaturge en effet dans cette tragédie cherche avant tout à créer une impression de terreur : il met alors sous les yeux des spectateurs des scènes atroces.

Avec Crébillon, nous sommes dans la recherche de l'horrible, du spectaculaire, de l'effroi, dans le théâtre de la cruauté. Crébillon a voulu apporter à la tragédie la force qui, selon lui, manquait à Racine : terribles péripéties, dénouements affreux d'une complexité extrême, sang qui coule à flots.

Cette tragédie de Crébillon montre combien des tendances paroxystiques peuvent infléchir un équilibre encore classique. Les situations sont atroces pour la dignité humaine, l'intrigue et les sentiments sont violents, les actes sont sanglants. La tension dramatique semble ici se suffire à elle-même, au-delà de la purgation, par l'horreur, la jalousie forcenée, la haine, la terreur et les crimes assumés.

Atrée : le vengeur froid

Atrée, désireux de punir son frère, a médité pendant vingt ans sa vengeance et déclare :

« Je le reconnaîtrais seulement à ma haine ».

Atrée incarne une figure éminente de la jalousie. Son épouse Ærope l'avait trompé avec son frère et, malgré les années, il ne peut pardonner.

Personnage farouche et machiavélique par excellence, Atrée est aussi un fourbe qui prétend vouloir faire la paix avec son frère pour mieux encore se venger de lui.

Mais Atrée dans cette tragédie est assez révélateur de tout un imaginaire empreint d'êtres chez qui le goût du sang prédomine. L'appel au sang est récurrent chez ce monstre à la « haine sanguinaire »[173] :

> « Ma fureur désormais ne peut plus se contraindre,
> Ce n'est que dans le sang qu'elle pourra s'éteindre »[174].

Cette idée se retrouve lors d'un monologue au dernier acte :

> *« Que je suis satisfait ! que de pleurs vont couler*
> *Pour ce fils qu'à ma rage on est prêt d'immoler !*
> *Quel que soit en ces lieux son supplice barbare,*
> *C'est le moindre tourment qu'à Thyeste il prépare.*
> *Ce fils infortuné, cet objet de ses vœux,*
> *Va devenir pour lui l'objet le plus affreux.*
> *Je ne te l'ai rendu que pour te le reprendre,*
> *Et ne te le ravis que pour mieux te le rendre.*
> *Oui, je voudrais pouvoir, au gré de ma fureur,*
> *Le porter tout sanglant jusqu'au fond de ton cœur »*[175].

Atrée est un pervers qui tire une jouissance du Mal qu'il fait à son frère, du Mal qu'il fait pour se venger de lui et indirectement de sa femme Ærope puisqu'il tue Plisthène.

14) Mahomet de Voltaire (1741)

Caractéristiques de Mahomet : le monstre de fanatisme

Mahomet est un monstre manipulateur, un monstre de fanatisme, qui utilise la

[173] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte IV, scène 1, v ; 1029

[174] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte III, scène 3, v. 797-798

[175] *Op. cit.*, Acte V, Scène 5, v. 1373 - 1384

religion pour asservir le peuple. C'est un imposteur sans scrupule. Mahomet est le monstre qu'on ne voit pas parce qu'on est fasciné par lui, parce qu'on est sous son emprise quotidienne.

> *« Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers,*
> *Il faut un nouveau dieu à l'aveugle univers »*[176].

Dans cette pièce, Voltaire fait dire à l'un de ses personnages que Mahomet est un « imposteur », un « faux prophète », un « fanatique » et un « hypocrite ». Mais Mahomet est aussi un criminel cynique et un chef de guerre rusé et cruel. Mahomet est présenté comme un être intégralement mauvais qui hait jusqu'à ceux qui le servent.

Mais il est fascinant d'énergie et d'intelligence. Mahomet, l'ambitieux qui veut « dompter l'univers »[177], domine les hommes superstitieux grâce à quelques fanatiques comme Séide et Omar. La fanatique Séide devient un instrument aveugle pour le monstre, un criminel par manipulation.

L'intrigue est construite sur l'affrontement entre Mahomet et le vieux Zopire, sheik de La Mecque, dont les deux enfants ont autrefois été enlevés par son ennemi. Or, Zopire tient captifs deux esclaves du Prophète, Séide et Palmyre, ignorant qu'ils sont, en réalité, ses propres enfants. L'échange des enfants à l'insu d'un père prêt à venger leur absence est un ressort classique de la tragédie depuis Eschyle. Voltaire l'utilise ici pour dénoncer les abus du fanatisme. Dans sa Prière à Dieu du *Traité de la Tolérance*, il écrivait d'ailleurs :

> *« Puissent tous les hommes se souvenir qu'ils sont frères ; qu'ils aient en horreur la tyrannie exercée sur les âmes »*.

---

[176] VOLTAIRE, *Mahomet*, v. 549-550

[177] *Op. cit.*, v. 627

Selon Voltaire, les religions établies sont néfastes car elles font naître des querelles dans les Etats et entretiennent l'ignorance et le fanatisme, et peuvent provoquer des bains de sang. C'est pourtant « l'intolérance de l'Église catholique et les crimes commis au nom du Christ » qui étaient les premiers visés par le philosophe des Lumières. C'est ce qu'écrit Voltaire dans une lettre de 1742 : « Ma pièce représente, sous le nom de Mahomet, le prieur des Jacobins mettant le poignard à la main de Jacques Clément ».

Dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, on peut lire :

> *« Applaudie par le clergé de Lille, approuvée par le cardinal de Fleury, cette tragédie [*Le fanatisme ou Mahomet le Prophète*] fut interdite après trois représentations à Paris. Aussi Voltaire, dans l'édition qu'il en donne en 1743, la fait-il précéder de textes apologétiques : un « Avis de l'éditeur » et une lettre-préface à Frédéric II, datée du 20 janvier 1740. En 1745, il dédie la pièce au pape Benoît XIV qui le remercie et lui envoie sa bénédiction apostolique. Voltaire fait circuler puis imprimer une version arrangée de la lettre au pape, censé avoir trouvé du « plaisir » à lire Mahomet. En réalité, l'approbation papale concernait le Poème de Fontenoy que Voltaire lui avait également adressé. La cour pontificale ne protesta pas »* [178].

Voltaire entend par cette pièce dénoncer l'imposture de *« ces anciens scélérats, fondateurs illustres de la superstition et du fanatisme »*[179]. Il s'agit là d'une tragédie militante dans laquelle il s'oppose au fanatisme dans ce qu'il représente une aliénation inconsidérée envers ceux qui l'utilisent pour un pouvoir sans borne.

Mais Voltaire s'attaque ici à toutes les sortes de fanatisme religieux, et pas seulement à l'Islam. Mahomet, afin d'assouvir sa volonté de puissance, se sert ici d'un faux miracle et parvient à duper une foule crédule.

Voltaire reprend ici à Shakespeare qu'il a découvert en le traduisant la grandeur du spectacle de l'horreur, pour mettre en lumière la folie du pouvoir.

---

[178] *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre BEAUMARCHAIS et Daniel COUTY, Bordas, Paris, 1994, tome III (sur IV) pp.1170-1171

[179] VOLTAIRE, Lettre à Frédéric II

15) Mérope de Voltaire (1743)

Pour écrire cette tragédie, Voltaire s'est inspiré de la *Mérope* du poète dramatique italien Maffei (1675-1755) qu'il avait traduite. Mais, dans cette œuvre, il réadapte sa représentation et fait du mariage un unique moyen pour le tyran Polyphonte de consacrer son usurpation. Sa Mérope paraît aussi beaucoup plus ingénue que celle de son prédécesseur italien. Avec cette pièce de Voltaire toutefois, nous sommes encore dans la recherche du spectaculaire dans la monstruosité.

Polyphonte : le monstre en mal de reconnaissance

Polyphonte est un monstre qui veut se faire aimer. Il faut noter tout d'abord dans cette tragédie la douleur d'un amour maternel. Mérope dit ainsi :

> *« De son lâche assassin je peindrai les fureurs ;*
> *L'horreur et la vengeance empliront tous les cœurs.*
> *Tyrans, craignez les cris et les pleurs d'une mère.*
> *On vient. Ah ! je frissonne. Ah ! tout me désespère.*
> *On m'appelle, et mon fils est au bord du cercueil ;*
> *Le tyran peut encore l'y plonger d'un coup d'œil »*[180].

Polyphonte n'est présent que dans six scènes sur trente et pourtant il est question de lui sans cesse. Un noir portrait est fait de lui dès l'acte I, scène 2. Encore ici nous avons un personnage qui se veut égal aux dieux. Polyphonte déclare vouloir ressembler au dieu Alcide dont descendait Cresphonte : il veut marcher sur ses traces.

Polyphonte est aussi un personnage stratège qui demande Mérope en mariage pour avoir un statut légitime et que le peuple transfère sur lui l'amour qu'il a pour

[180] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte IV, scène 5, v. 1095-1100

Mérope.

> *« J'ai besoin d'un hymen utile à ma grandeur,*
> *Qui détourne de moi le nom d'usurpateur,*
> *Qui fixe enfin les vœux de ce peuple infidèle,*
> *Qui m'apporte pour dot l'amour qu'on a pour elle »*[181].

Polyphonte n'a pas de respect pour ce « peuple infidèle » : il n'est qu'un moyen pour accéder au pouvoir. Polyphonte demande d'ailleurs à son conseiller Erox de convaincre le peuple de toutes les façons possibles :

> *« Promets, donne, conjure, intimide, éblouis »*[182].

> *« C'est encore peu de vaincre, il faut savoir séduire,*
> *Flatter l'hydre du peuple, au frein l'accoutumer ;*
> *Et pousser l'art enfin jusqu'à m'en faire aimer »*[183].

Polyphonte au sujet de Mérope déclare :

> *« Son cœur avec effroi se refuse à mes vœux ;*
> *Mais ce n'est pas son cœur, c'est sa main que je veux.*
> *Telle est la loi du peuple ; il le faut satisfaire.*
> *Cet hymen m'asservit et le fils et la mère ;*
> *Et par ce nœud sacré qui la met dans mes mains,*
> *Je n'en fais qu'une esclave utile à mes desseins.*
> *Qu'elle écoute à son gré son impuissante haine ;*
> *Au char de ma fortune, il est temps qu'on l'enchaîne »*[184].

On voit ainsi le caractère fourbe et calculateur de Polyphonte. Personnage autoritaire, il veut faire plier Mérope à ses exigences, que ce soit par la douceur ou par la force. Vexé aussi qu'elle se refuse à lui, il ne veut plus dès lors que la contraindre.

---

[181] *Op. cit.*, Acte I, scène 4, v. 291-294

[182] *Ibid.*, v. 304

[183] *Ibid.*, vers 306-308

[184] *Ibid.*, Acte IV, scène 1, v. 871-878

Polyphonte, en monstre guerrier, traîne derrière lui de noires actions criminelles ; Narbas explique d'ailleurs :

« Oui lui-même ; oui ses mains sanguinaires
Ont égorgé d'Egisthe et le père et les frères ;
Je l'ai vu sur mon roi, j'ai vu porter les coups ;
Je l'ai vu tout couvert du sang de votre époux […]
J'ai vu le monstre entouré de victimes ;
Je l'ai vu contre vous accumuler les crimes.
Il déguisa sa rage à force de forfaits ;
Lui-même aux ennemis il ouvrit le palais ;
Il y porta la flamme ; et parmi le carnage,
Parmi les traits, les feux, le trouble, le pillage,
Teint du sang de vos fils, mais des brigands vainqueur,
Assassin de son prince, il parut son vengeur.
Et moi, perçant à peine une foule égarée,
J'emportai votre fils dans mes bras languissants.
Les dieux ont pris pitié des ses jours innocents ;
Je l'ai conduit seize ans, de retraite en retraite ;
J'ai pris pour me cacher le nom de Polyclète »[185].

Dans ces vers, l'anaphore du « je l'ai vu » exprime bien comment le monstre Polyphonte, qui par sournoiserie cache ses forfaits, est ici démasqué par Narbas. Voltaire charge l'horreur du crime d'un témoin qui raconte.

On observe aussi une réelle mise en scène de l'autorité du personnage, comme à l'acte V, scène 2, quand Polyphonte entre et ordonne à Narbas et Euryclès de s'éloigner.

Son autorité transparaît dans de nombreux vers ; ainsi il déclare à Egisthe :

« Tout ton être, en un mot, est dans ma dépendance »[186].

Il lui demande aussi de lui « jurer à genoux un hommage éternel » :

« Un refus te perdra. Choisis, et réponds-moi »[187].

[185] *Op. cit.*, Acte III, scène 5, v. 785-802

[186] *Op. cit.*, v. 1150

Il faut noter que Voltaire accentue l'angoisse latente jusqu'à la fin de la tragédie puisque l'on ne sait toujours pas, acte V, scène 6, qui est en vie ou non.

[187] *Op. cit.*, v. 1169

DEUXIEME SECTION : LE MONSTRE ET LA DRAMATURGIE

Le début de cette étude a posé les conditions d'apparition du monstre sur la scène tragique en France à travers une galerie choisie de quelques monstres significatifs. Il convient dès lors de montrer à présent combien ces monstres sont intéressants dans le contexte littéraire tragique de l'époque. En effet, il convient de porter une attention particulière à la dramaturgie de ces montres qui apparaissent comme des personnages à part dans l'esthétique théâtrale de l'époque.

Par la monstruosité et l'horreur qu'ils dégagent, ces personnages remettent en effet en cause l'esthétique aristotélicienne. Le monstre change la nature même de la tragédie dans la mesure où il empêche l'identification chère à Aristote. Et l'on ne peut que constater le succès de ces pièces qui ne respectaient pas la doctrine aristotélicienne quand au même moment, cette même doctrine était promue de toutes parts, y compris par les dramaturges à monstres. L'on sait aujourd'hui par exemple que les actrices se battaient pour jouer Athalie. Peut-être cela est-il dû à la notion d'édification racinienne ? Peut-être cela est-il dû à l'engouement pour une présentation du cas-limite de l'homme ? Corneille aussi nous offre à voir sa fascination pour la monstruosité. L'énergie, la force, la violence de son théâtre lui vaudront d'ailleurs encore ses lectures au XVIII^{ème} siècle.

Dans tous les cas, il convient maintenant de s'interroger sur cette dramaturgie du personnage atypique qu'est le monstre sur la scène littéraire de l'époque concernée. Nous proposons ici une analyse du personnage monstrueux, en tant que personnage-phare dans ces tragédies ; en effet, il est intéressant d'étudier les caractéristiques principales que les auteurs ont voulu donner à leurs monstres dans leur dramaturgie. Nous verrons ensuite que ces monstres déséquilibrent totalement l'intérêt habituel des pièces et la distribution devient totalement manichéenne pour mettre en lumière toute la beauté de ces personnages noirs. Enfin, malgré sa suprématie reconnue, le personnage monstrueux est souvent en proie à des faiblesses cachées : nous analyserons alors la dramaturgie de cette monstruosité voulue.

CHAPITRE 4 : LE MONSTRE, HEROS DU MAL ABSOLU

Après cette étude du contexte d'apparition des personnages monstrueux, et suite à la galerie de monstres que nous venons d'exposer, il convient maintenant de dégager quelques invariants du monstre sur la scène tragique en France de la fin du XVI^{ème} siècle au début du XVIII^{ème} siècle. Il convient d'observer les formes de la monstruosité dans le traitement littéraire de ces monstres par les dramaturges.

Les criminels ont toujours interrogé bon nombre d'intellectuels, et certains ont tenté de les classifier. En gardant un angle de vue précisément littéraire, et en regard du genre tragique de l'Ancien Régime, nous pourrions ici utiliser une classification décrivant neuf types de criminels[188].

- les criminels professionnels,
- les criminels par moindre résistance (personnes ne parvenant pas à résister aux tentations meurtrières),
- les criminels agressifs ([…] tyranneaux domestiques),
- les criminels sexuels (non refoulement de la libido),
- les criminels paroxysmiques (époux meurtrier de femme infidèle par exemple),
- les criminels affectifs (personnes agissant par impulsion motrice psychologique),
- les criminels primitifs (personnes chez qui les appétits brisent les freins sociaux acquis),
- les criminels par vocation (commettant des meurtres délibérément car amoraux)
- et les criminels asociaux (par manque de discipline sociale).

Nous essaierons de savoir notamment à quels types de criminels se réfèrent nos monstres.

[188] Approche du professeur SEELIG, datant de 1953, citée par A. GOLDENBERG, *Revue pénitentiaire et de droit pénal*, 1953, vol. 77, p. 128

Il ne s'agit pas de perdre de vue le spectacle, qui est l'aboutissement du texte, mais cette étude propose de regarder comment ces personnages deviennent aux yeux des spectateurs des monstres à jamais cruels et inhumains, comment dans leur évolution au fil du texte ils parviennent à devenir à jamais des monstres sanguinaires, comment, depuis leur présence dans l'imaginaire collectif, ils acquièrent sous la plume des dramaturges leurs caractéristiques de tyrans éternels.

Sans tomber dans une dérive du côté du mélodrame ou de la psychologie, il convient de déterminer les traits de caractère récurrents aux personnages tragiques que sont ces monstres. Il convient de préciser quelles sont les spécificités morales qui, au cœur de la tragédie, font justement d'eux des monstres dans le contexte de leur représentation classique.

1) Froideur et criminalité

a) Froideur du monstre

La première évidence qui s'impose à nous est que les monstres, par leur cruauté et leur froideur, forcent l'admiration et nous restons époustouflés face à leurs actes.

Chez les Anciens déjà on trouvait des personnages qui se transformaient en monstres : passant du *Dolor* où le héros pétrifié par sa douleur paraissait perdre son identité et son statut social, la métamorphose s'opérait via le *Furor*, où il accumulait de l'énergie en ressassant sa douleur pour parvenir finalement au *Crime* qui le faisait basculer dans l'inhumain. Dans nos tragédies classiques, on retrouve ces mêmes éléments. Il faut noter que le passé du personnage monstrueux est en plus souvent évoqué, si bien que le spectateur sait de quoi est capable le personnage. Parfois néanmoins chez les classiques, cette métamorphose n'est pas

nécessaire puisque l'on sait d'entrée de jeu que le monstre finira par sévir. On reste sous le joug dans son obstination et de sa froideur en connaissant déjà l'issue inéluctable. On sait que Nabuchodonosor comme Médée finiront par se venger ; seul leur mode d'action nous échappe encore.

Dans tous les cas, comme nous l'avons vu, la doctrine aristotélicienne n'est pas respectée puisque les monstres sont des personnages entièrement mauvais. Certes au fur et à mesure des représentations, et lorsque les représentations commencent de plus en plus à suivre les préceptes notamment en termes de règles de théâtre, les actions trop brutales sont juste relatées par certains personnages, mais on voit bien, dans *Britannicus* par exemple, la violence de certaines scènes tant elles sont bien imagées. La brutalité reste présente comme lorsqu'est relatée la mort de Britannicus, empoisonné par Narcisse, avec une précision cruelle :

> *« Par les mêmes serments Britannicus se lie ;*
> *La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie ;*
> *Mais ses lèvres en ont touché les bords,*
> *Le fer ne produit point de si puissants efforts,*
> *Madame : la lumière à ses yeux est ravie,*
> *Il tombe sur son lit sans chaleur et sans vie.*
> *Jugez combien ce coup frappe tous les esprits :*
> *La moitié s'épouvante et sort avec des cris »*[189].

Mais surtout, ces monstres enfreignent la doctrine aristotélicienne qui veut que les personnages tragiques ne soient ni totalement bons ni totalement méchants. Eux sont au contraire entièrement méchants dans la mesure où l'humanité n'a pas de prise sur eux ; ils représentent le crime, la perversité aux forces décuplées par l'envie ou le pouvoir politique.

L'Abbé Dubos remarquait en 1733 :

[189] RACINE, *Britannicus*, Acte V, Scène 5, v. 1627-1633

> *« On blâmerait le poète qui donnerait à des personnages scélérats des qualités capables de leur concilier la bienveillance du spectateur. Cette bienveillance pourrait aller jusqu'à faire plaindre le scélérat, et à diminuer l'horreur du crime par la compassion que donnerait le criminel »*[190].

Ainsi, contrairement à Aristote encore, les personnages monstrueux suscitent davantage l'effroi que la crainte et la pitié.

Les monstres sont en effet de grands criminels dans leurs actions et leurs comportements. Ils ont un rapport au meurtre inhérent à leur catégorie de monstre, et seuls les personnages méchants ayant recours au meurtre entrent dans cette catégorie des personnages monstrueux. Ils souhaitent, aiment et recherchent sans cesse ce recours au meurtre, à la suppression des autres si cela leur permet d'assoir leur pouvoir, ou d'assouvir leur vengeance.

Dans une frénésie du crime, leur violence est souvent vaine ou gratuite, car là où beaucoup d'autres personnages blâmeraient leurs opposants, les monstres eux préfèrent les assassiner.

De plus, le monstre se plaît dans la menace. Ainsi son discours est continuellement empreint de menace de mort, de meurtre, car le monstre aime les mises à mort. Il se donne le droit de tuer quelqu'un, de conduire quelqu'un à la mort.

Ce goût de la menace est visible dans bien des tragédies. Prenons pour exemple Marcelle à l'acte I, scène 2 de *Théodore vierge et martyre* :

> « Marcelle
> *Ainsi l'ingratitude en soi-même se flatte.*
> *Mais je saurai punir cette âme trop ingrate,*
> *Et, pour mieux abaisser vos esprits soulevés,*
> *Je vous ôterai plus que vous ne me devez.*
>
> Placide
> *La menace est obscure ; expliquez-la, de grâce.*
>
> Marcelle

[190] Abbé DUBOS, *Réflexions et critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition, 1ère partie, Paris, 1733, pages 115-116

L'effet expliquera le sens de la menace.
Tandis, souvenez-vous, malgré tous vos mépris,
Que j'ai fait ce que sont et le père et le fils :
Vous me devez l'Egypte, et Valens Antioche.

Placide
Nous ne vous devons rien après un tel reproche :
Un bienfait perd sa grâce à le trop publier ;
Qui veut qu'on s'en souvienne, il le doit oublier.

Marcelle
Je l'oublierais, ingrat, si, pour tant de puissance,
Je recevais de vous quelque reconnaissance.

Placide
Et je m'en souviendrais jusqu'aux derniers abois.
Si vous vous contentiez de ce que je vous dois »[191].

Les monstres font preuve de cruauté et d'intransigeance et sont des personnages intraitables. Garnier fait ainsi dire à Nabuchodonosor :

« L'aquilon, le midy, l'orient je possède.
Le Parthe m'obéist, le Persan et le Mède,
Les Bactres, les Indois, et cet Hébrieu cuidoit,
Rebelle, s'affranchir du tribut qu'il me doit !
Mais il a tout soudain esprouvé ma puissance,
Et receu le guerdon de son outrecuidance »[192].

Dans *Andronic* de Campistron, lorsque l'Empereur soupçonne la persévérance de l'amour entre Andronic et Irène, il déclare, acte II, scène 7, v. 712 à 714 :

« C'est assez que mon cœur commence à soupçonner,
Ne différons donc plus, et si je vois le crime,
Punissons sans songer si j'aime la victime »[193].

[191] CORNEILLE, *Théodore vierge et martyre*, Acte I, scène 2

[192] GARNIER, *Les Juives*, vers 199-204

[193] CAMPISTRON, *Andronic*, acte II, scène 7, v. 712 à 714

Ce sont aussi des personnages monolithiques en ce sens que leur comportement ne change pas tout au long de la pièce. Le monstre se pose lui-même comme un être immuable. Et c'est ainsi par exemple que le personnage d'Auguste dans *Cinna* de Corneille ne peut pleinement appartenir à cette catégorie de personnages monstrueux dans la mesure où il devient clément à la fin de la pièce, dans la mesure où il semble redevenir plus humain.

Dans *Mérope* de Voltaire, Narbas, de retour après quinze années d'absence, sait que le monstre Polyphonte ne peut avoir changé.

> *« Je reviens sans Egisthe ; et Polyphonte est roi !*
> *Cet heureux artisan de fraudes et de crimes,*
> *Cet assassin farouche, entouré de victimes,*
> *Qui, nous persécutant de climats en climats,*
> *Sema partout la mort attachée à nos pas,*
> *Il règne, il affermit le trône qu'il profane !*
> *Il y jouit en paix du ciel qui le condamne.*
> *Dieux, cachez mon retour à ses yeux pénétrants.*
> *Dieux, dérobez Egisthe au fer de ses tyrans »*[194].

Narbas n'a pas vu Polyphonte depuis quinze ans mais le redoute encore, car un vrai monstre ne change pas.

Ainsi, ces monstres font preuve aussi de perversion. On note chez eux une absence perverse de scrupules et un sang-froid remarquables. Les monstres sont des personnages hautains et orgueilleux qui se plaisent à se montrer supérieurs aux autres personnages. Les monstres sont fiers de ce qu'ils accomplissent, en particulier dans le Mal.

Dans *Les Juives*, Garnier fait dire à Nabuchodonosor :

> *« Pareil aux dieux je marche, et depuis le réveil*

[194] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte II, scène 1, v. 608-616

Du soleil blondissant jusques à mon sommeil,
Nul ne se parangonne à ma grandeur royale.
En puissance et en biens Jupiter seul m'égale »[195]

Et plus loin :

« Je suis comme un rocher élevé sur la mer,
Que les flots ny les vents ne peuvent entamer.
On pourroit escrouler plustost la terre toute
Que de me démouvoir d'une chose résoute »[196].

Les monstres sont à l'affût des moindres propos de leur entourage qui pourraient laisser entendre une opposition. Les dramaturges posent les monstres comme des personnages méfiants face à un monde qui pourraient leur être hostile et les présentent avec un sens accru de la psychologie humaine en ce sens qu'ils comprennent rapidement ce que les autres pensent, y compris ce qu'ils veulent leur cacher. Mais les grands monstres de théâtre sont aussi ceux qui méditent leurs actes. Dans *Britannicus*, Agrippine a tout organisé pour voir son fils Néron sur le trône. Dans *Atrée et Thyeste,* Atrée a attendu sa vengeance pendant vingt ans. Prenons l'exemple du *More cruel*[197], la vengeance était méditée mais le sang semble par la suite appeler encore le sang, dans une démarche sanglante et instinctive du monstre.

Le monstre se pose en quelque sorte comme un Ego solitaire et unique, sujet de son histoire et dont la seule relation aux autres réside dans la haine, la violence et le crime (parfois déguisée par de l'hypocrisie et de la perfidie). Et en cela on trouve un point commun de tous ces monstres, même si sensiblement ils sont malgré tout différents les uns des autres. Enfin, l'on peut ajouter que le plus souvent les

[195] GARNIER, *Les Juives*, Acte II, vers 1781-184

[196] *Ibid.*, v. 1473-1476

[197] *La Tragédie française du More cruel*

monstres communiquent peu, comme une première empreinte de leur rapport constant à l'inhumain.

Les monstres présentés dans cette étude semblent tous révéler des invariants évidents quant à leur cruauté et leur monolithisme. Toutefois, afin de mieux comprendre leur fonctionnement, il est intéressant de prendre appui sur les propos de Louis-Vincent Thomas, professeur d'anthropologie, pour comprendre ce qui motive la violence et/ou le crime. Dans son approche :

> *« on peut tuer pour différentes raisons : au nom de l'Etat, d'un système de croyance, de l'intérêt, par amour ou par souci d'équité. Différentes catégories d'homicides apparaissent alors : si l'on tient compte plus du tueur que du mobile, on pourra trouver six cas de figure. On tue par délectation : c'est le cas de tueurs qui assassinent par plaisir. Par contamination, car le sang appelle le sang : il s'agit de sujets qui, après un premier crime, connaissent une déchéance inéluctable, ils tuent « sans y penser », ne sachant plus « où ils en sont ». Par impulsion, sorte d'attitude incontrôlée, violent, irréfléchie ; il arrive qu'après la pulsion morbide, littéralement épuisé, le criminel s'endorme près de sa victime. Par préjugés : c'est là qu'il faut situer le duel […], le crime d'honneur, c'est-à-dire tout ce qui ressortit à un code très particulier. Par lâcheté : nous retrouvons cette fois ce qu'on nomme vulgairement les crimes crapuleux dont sont victimes les êtres vulnérables, sans défense (enfants, rentiers […], femmes). Enfin, par déséquilibre : c'est le fait de personnes impulsives mais psychologiquement fragiles […], des pervers, des paranoïdes : l'exaltation pathologique, l'idée fixe, la fausseté du jugement (rationalisme morbide) caractérisent très souvent le climat mental de tels criminels »*[198].

b) Besoin de vengeance

Les dramaturges présentent aussi leurs grands monstres comme des personnages intraitables et intransigeants. Ils refusent toute contrainte, toute opposition à leur pouvoir.

---

[198] Barbara MICHEL, *Figures et métamorphoses du meurtre*, Presses Universitaires de Grenoble, 1991. Préface de Louis-Vincent THOMAS, professeur d'anthropologie, Paris V, Sorbonne. Page 6. Louis-Vincent THOMAS reprend les thèses de R.P. VERNET en essayant d'objectiver les meurtres, de comprendre leurs origines ou leurs mécanismes.

Quiconque s'oppose au monstre voit sa vie menacée, et le monstre explique alors sereinement que le destin de son opposant est de mourir.

Leur besoin de vengeance paraît démesuré. Les dramaturges, en campant des monstres, nous offrent ainsi des personnages qui ne veulent pas être contrariés dans leurs desseins. Leur orgueil les pousse à être intransigeants avec les personnes qui s'opposent à eux. Pour préserver leur pouvoir de crainte et leur toute-puissance, ils cherchent toujours à venger le moindre affront qui leur est fait. De la vengeance omniprésente certes il en est question, mais il s'agit surtout pour eux d'un besoin. Le monstre serait dès lors celui qui ne peut supporter le moindre affrontement, le moindre heurt, la moindre attaque. Et leur cruauté trouve un apaisement dans cette vengeance à mener.

Et plus la vengeance est cruelle, plus le monstre est satisfait. On ne récrit pas les mythes mais les dramaturges choisissent les sujets de leurs œuvres et, comme on trouvait déjà chez Shakespeare un meurtrier qui tuait l'enfant de Macduff[199], on retrouve dans nos monstres plusieurs tueurs d'enfants. On a en effet cette image récurrente de l'infanticide (*Scédase ou l'hospitalité violée*, *Atrée et Thyeste*) voire du filicide (*Médée*). Dans *Scédase*, les deux jeunes filles peuvent être apparentées à des victimes d'infanticide dans la mesure où le dramaturge insiste sur leur côté puéril, enfantin, vierge et sans intérêt pour le mariage. Dans *Athalie*, on frôle le meurtre de l'enfant Joas. Le meurtre d'un enfant apparaît d'autant plus impardonnable et terrifiant aux yeux des spectateurs que l'on sait que la victime du monstre est on ne peut plus vulnérable et qu'elle ne peut se défendre seule. La particularité de la victime dans ce cas se trouve de plus dans son innocence face aux calculs et stratagèmes du monstre.

[199] SHAKESPEARE, *Macbeth*, acte IV, scène 2

Le besoin de vengeance est omniprésent chez ces personnages de haine. Atrée nous dit dans la scène de reconnaissance

> *« Je le reconnaîtrais seulement à ma haine »*.

Médée déclare pour sa part à Nérine :

> *« Je brave la fortune, et toute sa rigueur*
> *En m'ôtant un mari ne m'ôte pas le cœur ;* (au sens de courage)
> *Sois seulement fidèle, et sans te mettre en peine,*
> *Laisse agir pleinement mon savoir et ma haine »*[200].

Mais il semble que tout puisse devenir sujet ou besoin de vengeance. Une spirale du crime s'amorce dès lors, avec des vengeances cruelles au possible, des vengeances au caractère machiavélique. Le dramaturge amène le monstre à expliquer son geste par un besoin de vengeance mais laisse le spectateur se poser la question de la part de vengeance effective ou de justification d'un acte simplement cruel et primitif.

On assiste alors dans ces spectacles à des scènes ou des récits violents d'yeux crevés, de viols, de nez amputés, de suicides, de combats sanglants, de mises à mort quasi bestiales, de repas à base d'êtres humains… Ces actes de violence résonnent comme des cas-limites de comportement. Ils figurent le Mal à outrance, en particulier dans la mutilation sauvage d'un adversaire qu'on laisse en vie. Mutiler quelqu'un revient en quelque sorte à le dépouiller d'une partie de son humanité, de ce qui le caractérise dans son intégrité. Ces scènes violentes vont ainsi le plus souvent crescendo dans la tragédie pour accroître la tension dramatique chez les spectateurs.

Une autre caractéristique souvent donnée au monstre par les dramaturges est son côté punisseur. Il se dit aussi être en mesure de pouvoir punir ceux qu'il choisit. Il

[200] CORNEILLE, *Médée*, acte II, scène 1, vv. 339-342

donne parfois des explications, mais qui ne paraissent que rarement objectives.

Le monstre se plaît comme nous venons de le dire dans la vengeance et la mise en application des ordres qu'il donne. Il se veut être le vengeur de sa propre personne, car nous avons toujours affaire à des personnages qui se vengent eux-mêmes. Le véritable monstre n'est pas celui qui venge par pitié pour quelqu'un d'autre, c'est celui qui punit pour les torts qu'on lui a faits, quand bien même ceux-ci peuvent être illusoires ou minimes, ou ceux qu'on pourrait lui faire. Il se pose, avec condescendance et autoritarisme en punisseur. Son désir est dans tous les cas de contraindre sa victime.

Mais parfois le vice même n'a pas de limite ; dans *Andronic* de Campistron, l'Empereur ordonne la mort de son fils Andronic mais lui laisse le choix de sa mort. Est-ce par compassion paternelle ? Cela est fort peu envisageable ; il semble que la sournoiserie l'emporte surtout jusqu'au dernier instant. Andronic choisit de se faire ouvrir les veines dans un bain. L'image n'est pas anodine et paraît forte de sens : la tragédie s'achève ainsi dans un bain de sang, un bain de sang révélant dans toute sa grandeur le crime du sang, le crime familial, un bain de sang qui, métaphoriquement, vide Andronic de ce qui le reliait à son père.

Gélas fait ainsi à Irène le récit de la mort d'Andronic :

> *« "Père cruel, dit-il, d'un fils infortuné,*
> *Je te rends tout le sang que tu m'avais donné (…)" »*[201].

A ce récit viendra finalement s'ajouter une autre forme de mort, celle de l'empoisonnement d'Irène.

La ressemblance peut être soulignée ici entre *Andronic* de Campistron et *Dom Carlos* de Saint-Réal (1672), tragédie dans laquelle Philippe II, apprenant que son fils soutient les révoltés des Pays-Bas, le fait arrêter et l'oblige à se suicider. La

[201] CAMPISTRON, *Andronic,* Acte V, scène 10, vv. 1359 à 1361

jalousie amoureuse est aussi ressemblante puisque la jeune Elisabeth est convoitée par le père et le fils, et finira elle aussi empoisonnée alors même qu'elle était sur le point d'accoucher.

Le goût de la vengeance culmine devant toutes les autres préoccupations chez ces monstres. Atrée déclare ainsi :

> *« Rien ne peut arrêter mes transports furieux ;*
> *Je voudrais me venger, fût-ce même des dieux »*[202].

Atrée est ainsi présenté par Crébillon comme un être se conférant des pouvoirs au-delà même des divinités. Ses désirs de vengeance ne paraissent avoir aucune limite.

c) Soif de sang et vampirisme psychologique

Le rapport au meurtre est donc important chez le monstre qui se retrouve alors dans une sorte de frénésie, de fuite en avant vers l'horreur.

Le Mal jubilatoire est intriguant car il semble que le personnage monstrueux tue pour vivre, pour mieux vivre.

Atrée nous dit au sujet de Thyeste :

> *« Dans les flots de son sang je voudrais le plonger »*[203].

> *« Oui, je veux que, baigné dans le sang de ce traître,*
> *Plisthène verse un jour le sang qui l'a fait naître,*
> *Et que le sien après, par mes mains répandu,*
> *Dans sa source à l'instant se trouve confondu »*[204].

[202] CREBILLON, *Atrée et* Thyeste, Acte I, scène 2, vv. 39-40

[203] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, v. 48

[204] *Ibid.*, acte I, scène 2, cc. 137-140

Le meurtre devient une sorte de jouissance. Jusqu'au bout de son acte, le monstre veut finir son projet, le continuer pour assouvir sa pulsion. Sa rage et sa haine sont amorcées et il veut aller jusqu'à exulter, exulter via la vengeance basse ou le meurtre, en vue d'un apaisement.

Dans tous les cas, pour apaiser leur besoin de vengeance, les monstres de nos tragédies ont tous un point commun, celui de vouloir faire couler le sang. En faisant couler le sang, nos monstres semblent parvenir à une certaine appropriation de leurs victimes ou tout du moins de les déposséder d'elles-mêmes. Tels des vampires assoiffés, nos monstres ont ce besoin de sentir en eux le goût de leur vengeance. La violence en tant que telle ne suffit pas ; la vue du sang qui coule paraît procurer au monstre un plaisir certain.

Le vocabulaire du sang est fortement récurrent dans nos tragédies. Certes cette terminologie est courante dans le langage de l'époque pour évoquer la mort, mais son utilisation est encore plus régulière chez le monstre que chez les autres personnages. C'est un ressort évident du dramaturge pour marquer davantage l'esprit de son public.

La jouissance du crime est une composante importante du monstre. Cléopâtre dans son monologue de l'acte IV, scène 7 dit ainsi :

> *« Allons chercher le temps d'immoler mes victimes,*
> *Et de me rendre heureuse à force de grands crimes »*[205].

Ainsi le monstre a besoin de voir couler le sang pour se sentir respecté, et presque par là-même pour se sentir plus vivant. Dans les tragédies mettant en scène un monstre, on constate en effet que tant que le monstre ne se sent pas respecté ou vengé, il n'a d'autre préoccupation que de voir ses victimes lui céder, y compris par le crime. Les références lexicales au sang qui coule sont alors légion ; le monstre ne

[205] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte IV, Scène 7, vv. 1495-1496

réclame pas que son opposant quitte par exemple le royaume, mais qu'il cède ou meure, et s'il lui laisse la vie sauve, le sang coule malgré tout avec des symboliques parfois plus cruelles encore, comme avec les yeux crevés de Sédécie.

Le vampirisme du monstre serait l'incarnation de ce qui le fait vivre : la possession de l'autre dans sa totalité, dans son intégrité, en totale soumission, le sang dût-il couler. Il se sustente métaphoriquement de la vie des autres.

Dans *La Tragédie mahometiste*[206], la scène anthropophagique finale dans laquelle la mère ingurgite celui qui a tué son fils, est stupéfiante et digne de l'horreur la plus abjecte.

Marianne CLOSSON analyse ainsi la fin de la tragédie :

> *« Mahumet, fils d'Amurat, s'empresse à la mort de son père, de supprimer tous ses frères, potentiels concurrents au trône. Mosech, son fidèle serviteur, tente pourtant de l'en dissuader, mais tout animé par la fureur, Mahumet lui ordonne de tuer lui-même le plus jeune de ses frères, un bébé encore dans les langes. La mère surgit alors, portant l'enfant mort dans les bras, et exige vengeance. Le sultan lui cède Mosech afin qu'elle apaise sa rage :*
>
> Je veux sur toy mon cœur & mes deux mains fouïller
> Et de ce poignart si le tien ventre entailler
> Pour en tirer le cœur et de mes dens grinçantes
> Le rompre et en remplir mes entrailles bruslantes.
>
> *Les didascalies indiquent l'accomplissement de cette menace : « Icy elle tire son cœur, puis dit : », « Icy la Soltane boit de son sang » et la pièce se termine sur la tirade du personnage enfin rassasié :*
>
> Ô dieu que je reçoy un grand contentement
> Je sens ores dans moy une heureuse allegresse
> Je me sens ore exempte d'une horrible detresse
> Qui tantost me genoit, je sens mon cœur leger
> Sauter & trepeler, je le sens soulager,
> Allons prendre repos, je suis, je suis contente
> Voilà le plus grand bien de toute mon attente…
>
> *Voilà une mère étrangement consolée ! L'euphorie qui succède à la scène*

[206] Anonyme, *La Tragédie mahométiste*, dans CH. BIET, *Op.cit.*

> *anthropophagique ne laisse pas de surprendre ; en ingurgitant celui qui a tué son fils, il semble qu'elle récupère celui qu'elle a perdu : le cœur mangé devient l'équivalent symbolique de l'enfant. Ce retournement monstrueux de la figure maternelle – assez semblable d'une certaine façon à la figure, déjà rencontrée, de la mère infanticide et dévoratrice – est, pour le moins, dérangeant »*[207].

Enfin, dans cette idée de soif de sang, nous pouvons évoquer l'*hybris*[208] des personnages tragiques. Dans l'Antiquité grecque, l'hybris est la source de tous les maux. Chacun a sa place dans l'univers et doit s'attacher à un idéal d'équilibre. L'orgueil qui pousse l'homme à vouloir autre chose que ce que les dieux ont décidé conduit à la catastrophe. La démesure du héros tragique provoque sa perte et se trouve toujours condamnée. En cela encore, le monstre s'éloigne des représentations habituelles de personnages monstrueux. En effet, si pour des personnages comme Phèdre, Titus ou Andromaque, la démesure se trouve châtiée, la démesure des monstres n'est elle pas toujours condamnée. Lui il condamne et tue quand et comme il le veut, mais il n'est pas toujours puni lui-même.

Si l'on reprend notre corpus pour étudier qui des monstres à la fin des tragédies meurt ou non, on remarque qu'il n'y a pas de règle fixe respectée par les dramaturges.

Certains monstres ressortent victorieux et vengés :

- Nabuchodonosor égorge les enfants de Sédécie et lui crève les yeux
- Charilas et Euribiade s'enfuient après avoir violé et tué les jeunes sœurs
- Médée, après avoir tué, s'enfuit sur un char dans la pièce de Corneille
- Agrippine (dans *Britannicus*) même si son meurtre par Néron semble

[207] Marianne CLOSSON, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*, p.441

[208] *Hybris* : terme grec qui signifie démesure.

inéluctable et imminent et Néron est déjà présenté comme un futur tyran[209]

- L'Empereur (dans *Andronic*) qui a fait tuer Andronic
- Atrée fait manger à Thyeste ses enfants
- Mahomet assoit lui aussi davantage encore sa puissance

D'autres monstres en revanche sont effectivement condamnés pour leur *hybris* :

- Sulmon est tué par sa fille Orbecce
- Phocas est tué par Exupère, patricien de Constantinople
- Attila meurt d'une hémorragie nasale
- Athalie est tuée par son peuple
- Polyphonte est tué par Egisthe

Enfin, d'autres préfèrent se donner la mort

- Le More se jette de la tour du château
- Marcelle se suicide en se poignardant
- Cléopâtre boit consciemment la coupe empoisonnée

d) Ruse et hypocrisie calculée

Enfin, leur froideur s'observe dans leur faculté à feindre et à duper. Ce sont des personnages rusés et même pourrions-nous dire intelligents dans la noirceur. Ce sont des êtres méthodiques et vigilants qui anticipent leurs actes. Il s'agit là d'un aspect intéressant chez ces personnages monstrueux. En effet, au-delà de leur caractère de meurtriers, les monstres sont de froids assassins. Les monstres prévoient, anticipent les situations. Ils imaginent ce qui peut advenir et anticipent les réactions pour sauver leurs propres intérêts. Ils sont dans la préméditation ; c'est

[209] RACINE, *Britannicus*, Acte V, Scène 6, Burrhus déclare :

« Néron l'a vu mourir sans changer de couleur.
Ses yeux indifférents ont déjà la constance
D'un tyran dans le crime endurci dès l'enfance ».

bien d'ailleurs aussi ce qui fait la différence avec d'autres personnages de tragédies qui peuvent recourir au crime, mais sans l'avoir véritablement prémédité, ou pour défendre un intérêt justifiable. Ici, on a une volonté de nuire qui n'est pas présente dans toutes les autres tragédies de l'époque. Bien sûr certains personnages tuent, pensons à des tragédies comme *Horace* ou *Le Cid*, mais les motivations ne sont pas de nuire coûte que coûte. Il semble qu'il y ait un plaisir à tuer chez ces monstres. Quand certains tuent par devoir, les monstres tuent par plaisir.

Dans nos tragédies, les dramaturges nous offrent des monstres calculateurs qui réfléchissent pour user de violence et pour gagner en puissance. Dans *Scédase ou l'hospitalité violée*, Alexandre Hardy nous présente deux violents qui anticipent leur double crime et fait ainsi dire à Euribiade :

« La trame finit mal que l'on a mal tissue »[210].

Les monstres usent alors de stratagèmes et de mensonges cyniques pour parvenir à leurs fins ; leur fourberie révèle toute leur hypocrisie.

Nabuchodonosor dit à sa femme qui le supplie d'épargner la vie de Sédécie qu'il ne le tuera pas, mais refuse d'abandonner sa vengeance :

« Bien que j'eusse à bon droit de l'égorger envie,
Pour vous gratifier je luy donne la vie.
Non qu'il ne soit puny : car un si grand forfait
Ne doit couler sans peine à celuy qui l'a fait.
Je veux voir son maintien et ses raisons entendre »[211].

Il accepte d'accorder une faveur (« gratifier ») à sa femme mais médite déjà sa vengeance. On retrouve d'ailleurs la même construction grammaticale soulignant la concession accordée quelques vers plus loin :

[210] HARDY, *Scédase ou l'hospitalité violée*, v. 666

[211] GARNIER, *Les Juives*, v. 955-960

« Bien que sa forfaiture ait la mort desservie
Pour le respect de vous je luy laisse la vie »[212].

Pour assouvir sa vengeance, Nabuchodonosor égorge les enfants du Roi et lui crève les yeux. Effectivement, il respecte ce qu'il promet à sa femme en ne le tuant pas, mais sa vengeance semble plus redoutable encore.

Dans *Rodogune* aussi l'on ne peut qu'observer la ruse et le caractère fourbe de Cléopâtre qui, *« sous de faux apprêts »*[213] a médité sa vengeance. Elle montre à bien des égards son hypocrisie comme lorsqu'elle s'adresse à ses deux fils :

« Mes enfants, prenez place. Enfin voici le jour
Si doux à mes souhaits, si cher à mon amour,
Où je puis voir briller sur une de vos têtes
Ce que j'ai conservé parmi tant de tempêtes,
Et vous remettre un bien, après tant de malheurs,
Qui m'a coûté pour vous tant de soins et de pleurs »[214].

Cléopâtre est en effet une grande simulatrice qui feint la fragilité pour expliquer ses actes. *« Ma vie est presque usée »*[215] explique-t-elle. Mais aussi :

« Je me crus tout permis pour garder votre bien »[216].

Elle se pose en victime : la mère protectrice qui voulait simplement conserver la couronne pour ses fils.

---

[212] *Ibid.*, v. 1191-1192

[213] CORNEILLE, *Rodogune*, v. 517

[214] *Ibid.*, Acte II, scène 2, v. 525-526

[215] *Ibid.*, v. 568

[216] *Ibid.*, v. 547

Mais le dramaturge met en lumière son ambition noire par le recours au contraste. En effet, à l'opposé des propos de Cléopâtre, Antiochus répond :

> *« Nous attendons le sceptre avec même espérance ;*
> *Mais si nous l'attendons, c'est sans impatience.*
> *Nous pouvons sans régner vivre tout deux contents »*[217].

Et Séleucus ajoute :

> *« L'ambition n'est pas notre plus grand désir »*[218].

Les fils de Cléopâtre ne sont pas avides de pouvoir comme leur mère. Celle-ci montre alors un autre visage et leur explique que son objectif est que l'on assouvisse sa vengeance. Elle leur déclare dès lors :

> *« Mais comme vous aviez votre part aux offenses,*
> *Je vous ai réservé votre part aux vengeances.*
> *Et pour ne tenir plus en suspens vos esprits,*
> *Si vous voulez régner, le trône est à ce prix.*
> *Entre deux fils que j'aime avec même tendresse,*
> *Embrasser ma querelle est le seul droit d'aînesse :*
> *La mort de Rodogune en nommera l'aîné »*[219].

Dans la même lignée, Athalie aussi tente de se donner une légitimité et va jusqu'à se poser en victime des conflits :

> *« Va, fais dire à Mathan qu'il vienne, qu'il se presse,*
> *Heureuse, si je puis trouver par son secours*
> *Cette paix que je cherche, et qui me fuit toujours ! »*[220]

Ces monstres peuvent révéler leur hypocrisie jusqu'à la toute fin des tragédies.

---

[217] *Ibid.*, v. 599-601

[218] *Ibid.*, v.609

[219] *Ibid.*, v. 639-645

[220] RACINE, *Athalie*, Acte II, scène 3, v. 435-438

Ainsi, si l'on s'intéresse à Atrée, on voit que la ruse n'a pas de limite. Acte V, scène 5, alors qu'il a déjà tué les deux enfants de Thyeste, il feint de les faire demander pour que Thyeste boive la coupe de prétendue réconciliation qui est en fait remplie de leur sang.

> *« Qu'on cherche la princesse ; allez, et qu'en ces lieux*
> *Plisthène sans tarder se présente à ses yeux »*[221].

Maintes références pourraient encore alimenter cette notion d'hypocrisie dans notre corpus. En effet, les dramaturges présentent les monstres comme étant des manipulateurs hors pair, dans la réalisation et la justification de leurs actes.

2) La *libido dominandi*

a) L'obsession du pouvoir

Les monstres sont, nous l'avons évoqué, de grands criminels, mais le crime s'opère car ce sont des personnages obsédés par le pouvoir. On observe d'ailleurs chez eux une idéalisation de la surpuissance. Sous la plume des dramaturges, leur monomanie ambitieuse relève de traits psychopathologiques patents. Leur désir paranoïaque de puissance s'observe dans leur discours : le monstre fait sans cesse allusion à son ambition de puissance comme si cela était la seule chose à laquelle il pensait. Pour lui, tous les moyens sont bons pour parvenir à une toute-puissance et l'essentiel est d'atteindre à la grandeur, peu importe que ce soit par le crime ou par l'exploit. Il se révèle à chaque instant prêt à tout pour parvenir à ses fins. Le monstre ainsi semble penser qu'un haut rang confère davantage encore de

[221] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte V, scène 5, v. 1457-1458

pouvoir, de puissance. Il cherche donc sans cesse à acquérir une puissance infinie, sans limite aucune, même et surtout morale.

Une limite morale de sa puissance est probablement la pire limite que puisse rencontrer le monstre car il a conscience du Mal qu'il prodigue et va même jusqu'à le rechercher encore pour accroître son pouvoir. L'enivrement, l'obsession du pouvoir créent chez le monstre un débordement des limites morales, éthiques et tout peut alors être mis en œuvre pour parvenir au pouvoir. Sur scène, les monstres expriment cette ambition d'un pouvoir sans limite.

D'autre part, les personnages monstrueux recherchent un pouvoir sans faille. Chaque obstacle éventuel doit selon eux être anéanti dans l'œuf, sans tarder, car ils ont le souci de la rapidité dans la vengeance ou la mise à mort. En effet, le monstre sait que son autorité peut constamment être soulevée, il se sait être toujours aux prises avec une vengeance possible.

Les différentes tragédies nous montrent que le monstre peut non seulement chercher à faire le Mal sur un individu précisément ou un groupe d'individus en particulier dans un désir le plus souvent de vengeance inassouvie, mais aussi il peut chercher à faire le Mal à la collectivité en général et cela dans le but d'être redouté comme nous l'étudierons plus loin.

L'objectif du monstre est de parvenir à un pouvoir dictatorial. C'est le plus souvent un personnage dévoré d'ambition, un personnage assoiffé de puissance, un personnage chez qui il existe une jouissance de la dictature. Dans *La Reine d'Ecosse* de Montchrestien (1604), on trouve aussi ce trait de personnalité :

> *« Ce Pyrrhe ambitieux, dont la toile est sans bout*
> *Embrasse tout d'espoir, aspire à gagner tout,*
> *De la fin d'un dessein un autre fait renaistre :*
> *Des deux bouts de la terre on le connoist pour maistre »*[222].

[222] MONTCHRESTIEN, *La Reine d'Ecosse,* Acte I, Scène 1, description de Pyrrhe, in ATHENA e-text, Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, version rtf ©.

Site internet : un2sg4.unige.ch/athena/montchrestien/montchrestien_re.rtf

Les monstres trouvent leur pouvoir dans la domination psychologique qu'ils établissent. Avec le monstre, l'on touche déjà à l'idée de culte de la personnalité. Leur orgueil brutal, leur autoritarisme absolu, leur absence constante de remords font de ces personnages des personnalités complexes. Cet aspect si particulier conféré au monstre est à mettre en relation avec la conception nouvelle du pouvoir politique aux XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles dans les royaumes centralisés. En effet, avec les nationalismes croissants, les dramaturges paraissent retranscrire au théâtre des préoccupations qui touchaient, en société, à cette notion d'image idéalisée du souverain[223].

D'autre part, l'on peut observer que le monstre est un personnage reconnu pour ses noires actions. Le spectateur et le lecteur connaissent les sombres forfaits qui précèdent le monstre. L'intrigue d'une tragédie est le plus souvent connue avant même le début de sa représentation ; le dramaturge se doit donc de souligner la mise en scène de cette domination psychologique du monstre dans un moment de sa vie que l'on connaît déjà avant le spectacle. Des questions d'ordre scénique comme le choix des acteurs incarnant des monstres ou leur costume sur la scène paraissent donc inévitables. Mais aussi son histoire, son passé sont bien souvent légendaires et il est à noter également qu'un rappel en est fréquemment fait au tout début des tragédies, dès le premier acte. L'histoire du personnage monstrueux fait alors partie intégrante des premières scènes d'exposition. Dès qu'il entre en scène, le monstre se plaît généralement à revendiquer avec orgueil ses forfaits et crimes passés. Et au-delà de l'orgueil, c'est bien une joie qui ressort de la remémoration de ses faits. Le monstre assoit ainsi sa véritable perversité morale, sa méchanceté fondamentale. Le protagoniste est présenté comme un dominateur qui

---

Texte de l'édition de 1604. Éd. L. Petit de Julleville. Paris: Elséverienne, 1891. Texte transcrit par G. Mallary Masters "gmmaster@bellsouth.net". Corrections faites par G. Mallary Masters, Brandon Lee, and Michel Porterat.

[223] La réflexion politique proposée au travers de ces tragédies à monstres sera présentée en troisième section de cette étude.

se dit plus fort que les personnages qui l'entourent. Il se plaît à apparaître plus fort que ses victimes. Il cherche en particulier à toujours assommer de menaces ses victimes et l'entourage de ses victimes. Et il y parvient notamment en leur inspirant de la peur. Le monstre cherche ainsi à apparaître inatteignable et inaltérable. Mais son principal plaisir réside dans un sadisme prononcé ; il cherche volontairement à faire souffrir. La source de son plaisir, de sa jouissance n'est autre que la souffrance d'autrui. Et pour parvenir à ses fins, le monstre a bien souvent recours à des stratégies, des stratagèmes inattendus. Atrée déclare par exemple :

« Dis plutôt qu'à punir mon âme ingénieuse
Méditait dès ce temps une vengeance affreuse ;
Je n'épargnais l'ingrat que pour mieux l'accabler ;
C'est un projet enfin à te faire trembler »[224].

La domination psychologique qu'il exerce est aussi due à son esprit retors ; en effet, les autres personnages ne peuvent presque jamais imaginer le stratagème que prépare le monstre pour toucher à son but. Mais le plaisir du spectateur peut aussi se trouver dans une tentative d'anticipation de la cruauté du personnage.

Dans *Mérope* de Voltaire, acte V, scène 2, Polyphonte accepte le combat que lui demande Egisthe, et déclare :

« Faible et fier ennemi, ma bonté t'encourage :
Tu me crois assez grand pour oublier l'outrage,
Pour ne m'avilir pas jusqu'à punir en toi
Un esclave inconnu qui s'attaque à son roi.
Eh bien ! cette bonté qui s'indigne et se lasse
Te donne un seul moment pour obtenir ta grâce… »[225]

Polyphonte pense alors en effet tuer Egisthe ou l'assujettir à sa guise. Le pouvoir politique que recherche le monstre est frappant. Mais reprenons dès lors les mots

[224] CREBILLON, *Atrée et Thyeste,* Acte I, scène 2, vv.57-60

[225] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte V, Scène 2, v. 1177-1182

prononcés par Polyphonte auparavant :

> *« Le hasard va souvent plus loin que la prudence ;*
> *Mais j'ai trop d'ennemis, et trop d'expérience,*
> *Pour laisser le hasard arbitre de mon sort.*
> *Quel que soit l'étranger [Egisthe], il faut hâter sa mort.*
> *Sa mort sera le prix de cet hymen auguste [avec Mérope]*
> *Elle affermit mon trône : il suffit, elle est juste.*
> *Le peuple, sous mes lois pour jamais engagé,*
> *Croira son prince mort, et le croira vengé »*[226].

L'on voit dans ces quelques vers toute la puissance de la démesure que représente la *libido dominandi*. *« [Sa mort] affermit mon trône : il suffit, elle est juste »* dit Polyphonte. Sa soif de toute-puissance, de pouvoir total, non seulement n'a pas de limite mais devrait être approuvée. Cette *libido dominandi* est une passion politiquement subversive. Le personnage monstrueux est désireux de se sentir plus puissant. Malgré les autres et malgré lui, son besoin de pouvoir le dévore. Sa passion est ainsi politiquement subversive car le monstre se détache de toute conformité à des codifications éthiques minimales, si le désir lui en dit, pour asseoir au mieux sa puissance.

Quoi qu'il en soit, l'une des questions autour de ce personnage est de savoir quelle est exactement sa *libido dominandi*. En effet, la *libido dominandi* est désir de domination certes, mais la domination est tout autant physique que morale. Il veut ainsi se montrer plus fort, par quelque moyen que ce soit, y compris par le crime si ce n'est par l'exploit, mais aussi il jouit de la souffrance d'autrui. Jean Rohou parle au sujet du personnage d' *« Ambition, orgueil, concupiscence contre Dieu, la sagesse et l'ordre politique »*[227].

De la sorte, on peut citer les propos de Nabuchodonosor :

---

[226] *Ibid.*, Acte IV, scène 1, v. 901-908

[227] Jean ROHOU, *La tragédie classique (1550-1793), Op. cit.,* p. 59

« Celuy ne règne pas qui son vouloir limite :
Aux rois qui peuvent tout, toute chose est licite »[228].

Beaucoup de citations illustreraient ainsi la volonté de puissance des monstres, des monstres qui possèdent puissamment le sens politique et l'art de feindre en public, des monstres qui se posent en théoriciens du pouvoir. Le personnage en ce sens préfigure d'ores et déjà la réflexion sur l'attitude des souverains. A travers les propos de nombreux monstres, il nous semble parfois entendre Machiavel. Ainsi Nabuchodonosor peut expliquer:

« Qui n'est cruel n'est pas digne de royauté »[229]

« La haine des sujets nous rend plus glorieux » [230]

« Mais c'est une grandeur de l'estre [honoré] par contreinte »[231]

« Mais de contraindre un peuple n'est pas commun,
Il n'appartient qu'aux grans. Les rois sont craints de force
Et les petits aimez par une douce amorce »[232].

Il existe en outre un aspect spécifique de la monstruosité dans le sens où celle-ci peut apparaître comme une preuve d'une liberté, d'un affranchissement devant les codes moraux d'une société. Le monstre est celui qui transgresse sciemment, en toute impunité. Il se place ainsi en situation supérieure par rapport à ceux qui doivent obéir aux codes. Le monstre transgresse et affirme avec fierté le plus souvent sa transgression. Quelques cas à part sont toutefois remarquables par leur

[228] GARNIER, *Les Juives*, Acte II, v. 923-924

[229] *Ibid.*, v. 910

[230] *Ibid.*, v. 914

[231] *Ibid.*, v. 916

[232] *Ibid.*, v. 918-920

hypocrisie : Charilas et Euribiade dans *Scédase ou l'hospitalité violée* préfèrent s'enfuir après leur double crime, l'Empereur dans *Andronic* souhaite justifier son crime par une pseudo-légitimité aux yeux du peuple, et Nabuchodonosor redoute d'avouer à sa femme le sort qu'il réserve à Sédécie.

En somme, dans la plupart des tragédies de notre corpus, les monstres occupent une place de tête ou font tout leur possible pour y parvenir. Même s'ils ne sont pas encore pleinement au pouvoir, les pièces nous révèlent que le peuple considère la situation comme telle, comme une fatalité. Ce sont des personnages assoiffés d'une sensation de toute-puissance. Ils aiment le pouvoir pour ce qu'il représente en termes de puissance. On remarque toutefois que cette notion évolue tout au long des décennies. Chez Garnier, à la fin du XVI^{ème} siècle, le pouvoir est en quelque sorte légitime puisque Nabuchodonosor est bel et bien Roi d'Assyrie. Ses actes ne sont pas dignes d'un Roi, mais il est tout de même Roi.

Au XVII^{ème} siècle, l'évolution est d'autant plus notable. Les premières tragédies de l'échafaud mettent en scène des personnages qui ne sont pas des puissants par définition mais qui cherchent à asseoir leur pouvoir dans un cadre plus limité, voire familial, comme dans *Scédase* ou *Le More cruel*. En ce qui concerne les personnages purement politiques, Agrippine essaie de retrouver sa grandeur passée à travers le règne de son fils Néron. Attila continue d'imposer sa puissance par autoritarisme débordant. L'Empereur d'*Andronic* se montre intransigeant quant au respect de son pouvoir indiscutable. Chez Racine, Athalie a pris la place de Reine mais il y a usurpation car ce rôle ne lui revient pas de droit. Elle assoit son pouvoir sur un régime de terreur. Elle est consciente du fait que le pouvoir revient à Joas mais serait prête au pire pour conserver son rang.

Au XVIII^{ème} siècle, avec l'évolution des sensibilités, les représentations du pouvoir évoluent. Ainsi, chez Voltaire, on constate que le monstre est de moins en moins en

situation de pouvoir légal. Polyphonte espère devenir Roi de Messène par de nombreux stratagèmes, mais il n'est pas destiné naturellement à le devenir. Et dans un autre genre, Mahomet se pose en personnage de pouvoir, de toute-puissance par des alibis fanatiques. Il parvient à se faire apprécier comme tyran. Le rôle devient donc de plus en plus psychologique et charismatique par l'influence exceptionnelle exercée sur les autres protagonistes.

b) Jalousie et monstruosité

La monstruosité est ensuite intimement liée au thème de l'envie. Les monstres sont en effet des jaloux par nature. Leur jalousie peut être politique ou amoureuse ; dans tous les cas, ils assouvissent leur jalousie dans le crime.

Si l'on prend l'exemple de Cléopâtre, on se souvient des menaces qu'elle prononce dans un monologue à l'encontre de Rodogune.

> *« Nous n'avons rien à craindre et rien à déguiser ;*
> *Je hais, je règne encor. Laissons d'illustres marques*
> *En quittant, s'il le faut, ce haut rang des monarques :*
> *Faisons-en avec gloire un départ éclatant,*
> *Et rendons-le funeste à celle qui t'attend.*
> *C'est encor, c'est encor cette même ennemie*
> *Qui cherchait ses honneurs dedans mon infamie,*
> *Dont la haine à son tour croit me faire la loi,*
> *Et régner par mon ordre et sur vous et sur moi.*
> *Tu m'estimes bien lâche, imprudente rivale,*
> *Si tu crois que mon cœur jusque-là se ravale,*
> *Qu'il souffre qu'un hymen qu'on t'a promis en vain*
> *Te mette ta vengeance et mon sceptre à la main.*
> *Vois jusqu'où m'emporta l'amour du diadème,*
> *Vois quel sang il me coûte, et tremble pour toi-même :*
> *Tremble, te dis-je (…) »*[233]

[233] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, scène 1, v. 410-425

Cette première scène de l'acte II, qui correspond à l'entrée en scène de Cléopâtre, permet au personnage de se dévoiler. Dès son entrée, le monstre se révèle. Et par ce discours tranchant rythmé de répétitions, d'asyndète et d'anaphore, Corneille met en lumière toute la haine de Cléopâtre. La jalousie et la haine sont ainsi jointes chez cette femme monstrueuse. Nous pouvons dès lors rappeler son propos précédent, toujours dans la même scène :

> *« Montrons-nous toutes deux, non plus comme sujettes,*
> *Mais telle que je suis et telle que vous êtes »*[234].

« Assemblage bien extraordinaire » dira Voltaire de ce couple formé par la reine et sa haine.

La haine des monstres naît le plus souvent de leur jalousie exacerbée. Et pour accentuer le pathos de la situation, les dramaturges nous montrent des monstres usant et abusant de leur pouvoir physique. L'on constate chez le monstre une domination psychologique sur les autres personnages liée à un certain pouvoir physiquement visible, car le monstre est souvent plus laid ou plus âgé que les autres personnages et peut alors impressionner davantage. Ainsi Polyphonte dit à Mérope :

> *« Je me connais ; je sais que, blanchi sous les armes,*
> *Ce front triste et sévère a pour vous peu de charmes ;*
> *Je sais que vos appas, encor dans leur printemps,*
> *Pourraient s'effaroucher de l'hiver de mes ans »*[235].

Dans *Scédase ou l'hospitalité violée*, nous sommes à proprement parler dans cette notion de force physique puisque les deux hommes abusent des deux sœurs qui ne

[234] *Ibid.*, Acte II, Scène 1, v. 407-408

[235] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte I, Scène 3, vv.153-156

peuvent matériellement lutter pour se défendre.

c) Le désir d'être redouté

Le désir d'être redouté est l'une des caractéristiques prédominantes du personnage monstrueux. En effet, le monstre aime être craint. Combien et combien de monstres nous en donnent les preuves ! Dans les actes d'abord, mais dans les paroles aussi. Pour contrevenir à cette idée, il faudrait plutôt chercher dans le corpus celui qui ne veut pas être redouté… Pour le monstre, le désir d'être redouté est assimilé à une marque de respect, d'estime. Le monstre pense ainsi qu'une certaine déférence, une certaine reconnaissance lui est due. Ce besoin d'être redouté a quelque chose de fascinant : peu d'hommes cherchent à provoquer volontairement ce sentiment chez leurs semblables ; et pourtant, nos monstres se plaisent dans la crainte qu'ils inspirent. Cela semble leur apporter une certaine satisfaction. Ils ont d'ailleurs la fâcheuse tendance à se féliciter de la situation.

Le monstre obéit ainsi à une morale inversée : le crime lui apporte la gloire. Voilà un paradoxe du personnage qui vit en tuant, qui conserve en annihilant. Seul l'acte cruel perdure, mais c'est bien ce que veut le personnage.

Le monstre se veut donc être reconnu pour sa domination psychologique et physique. Par la maîtrise qu'il a de lui-même, il devient une force agissante. En un sens, s'il n'agit plus, il cesse d'être.

Le monstre ainsi se plaît à être craint, il veut être reconnu pour ses méfaits et pour la peur qu'il cherche à susciter.

Nabuchodonosor explique par exemple :

« Chacun entreprendroit pareille felonnie,
Si celle de ce roy demeuroit impunie.
Je ne serois plus craint, on m'aurait à mépris »[236].

Et plus loin :

« Si un roy n'est sévère on n'en fait point d'estime »[237].

On note chez le monstre à la fois un souci de la reconnaissance et une hantise de la méconnaissance. Les personnages monstrueux aiment être reconnus pour leurs noires actions et faire ainsi parler d'eux ; la conscience de la monstruosité entraînant en effet une reconnaissance des faits.

Pour eux, la puissance est synonyme de respect. Ce sont des personnages de pouvoir on ne peut plus soucieux de leur reconnaissance et de leur renommée. L'essentiel leur est donc d'atteindre à la grandeur, peu importe que ce soit par le crime ou par l'exploit.

Nous l'avons vu, les grands monstres de la scène tragique classique ont le plus souvent un statut politico social important. Le monstre est en effet le plus souvent un personnage de haut rang ou qui aspire à le devenir rapidement.

Le personnage monstrueux est avant tout un personnage de pouvoir. Les différentes tragédies nous offrent des monstres aux fonctions de Roi, de Reine, de dirigeant du peuple. Nabuchodonosor est Roi d'Assyrie. Athalie a pris le pouvoir dans Jérusalem en massacrant la famille de David. Polyphonte souhaite devenir Roi en usurpant la place d'Egisthe (dans *Mérope*).

Dans *Scédase ou l'hospitalité violée*, les personnages monstrueux ne sont pas rois mais usent de leur force physique pour contraindre les deux jeunes filles. Ils

[236] GARNIER, *Les Juives,* Acte II, vers 255-257

[237] *Ibid.*, Acte II, vers 272

assoient leur pouvoir sur leur force. Là encore, ce qu'ils cherchent au départ est un respect des deux jeunes filles : ils voudraient qu'elles acceptent de les épouser. Devant leur refus, les protagonistes n'acceptent pas ce qu'ils considèrent alors comme un manque de respect de leurs personnes et de leur objectif.

La marque de respect est une composante intégrante de la personnalité du monstre. Il se plaît à être craint certes, mais cela va plus loin. Il veut être reconnu, de quelque façon que ce soit, comme si sa puissance passait par le respect que les autres ont d'elle.

Le monstre se veut un grand personnage, même si c'est par le crime. La question que nous pourrions nous poser alors serait celle de la signification pour lui de ce respect à acquérir coûte que coûte.

Dans la société d'Ancien Régime, cette notion de respect, voire de déférence, était particulièrement présente en particulier à l'égard du Roi. De plus, la société de l'époque assistait dans son actualité à des bains de sang expliqués par la nécessité de conserver la position des Etats, des idées ou des religions les uns par rapport aux autres. Les personnages monstrueux sont une illustration de cette corrélation entre respect, pouvoir et cruauté.

Parfois aussi dans ces tragédies à monstre, nous sommes en présence de besoin de légitimité au sein des configurations familiales. C'est le cas de Néron qui cherche à prendre le relai en quelque sorte de sa mère. Parfois, nous sommes dans un désir de pouvoir politique obsédant et grandissant, comme avec Mahomet. Parfois enfin, c'est un désir de domination des autres, de mise en valeur de la force mentale ou physique, comme avec Nabuchodonosor ou Euribiade et Charilas.

Dans tous les cas, le respect est un élément à acquérir et conserver. Pour conserver ce respect, nos personnages arborent une surpuissance et une autosatisfaction de

cette surpuissance. Ce sont des êtres qui se plaisent dans la force établie. L'analogie avec les dieux est d'ailleurs souvent frappante à bien des égards. Et les dramaturges renforcent sans cesse cette idée de la complaisance dans le pouvoir tourné vers le Mal.

3) Homme ou femme monstrueux

a) Des aspirations souvent divergentes

Dans cette analyse des principales composantes qui définiraient le monstre, il convient enfin de s'intéresser aux différences que l'on peut trouver entre les femmes et les hommes monstrueux. Certes, le traitement littéraire des dramaturges prend appui sur la représentation collective de ces monstres via l'histoire, la mythologie ou la Bible. Toutefois, il semble que si les dramaturges choisissent plutôt de mettre en scène tel ou tel monstre, le choix n'est pas quelconque. Il faut que le monstre soit un minimum ancré dans l'imaginaire collectif, mais il faut aussi qu'il révèle une certaine grandeur dans sa noirceur et dans l'effroi qu'il peut susciter. En cela, les dramaturges choisissent parmi les personnages violents et sanguinaires pour mettre en scène ceux qui, à un moment de leur vie, incarnent toute cette noirceur tant leur comportement est monolithique et inflexible.

Mais la monstruosité des femmes et celle des hommes paraît souvent différente. Cela s'explique en partie par le fait que la monstruosité féminine est souvent déroutante. Les actes sanguinaires ne sont pas, dans l'esprit de tout un chacun, l'apanage des femmes. Et à ce propos, les dramaturges qui campent des monstres féminins choisissent le plus souvent de mettre davantage en lumière leur caractère pernicieux, par rapport à des monstres masculins plus brutaux. L'ambition politique

reste un leitmotiv de la violence de tous les monstres, mais il semble que les femmes soient plus souvent animées d'une jalousie amoureuse. Dans le corpus ici présenté, Médée chez Corneille (comme c'est aussi le cas chez Longepierre) refuse de se voir détrôner par Créuse. Indirectement, Agrippine renie l'enlèvement de Junie par Néron pour trois raisons : parce que cet enlèvement met en péril ses projets tout tracés, mais aussi parce qu'en posant cet acte d'aveu de sa faiblesse amoureuse, Néron lui paraît affaibli dans ce qui devrait être son désir de puissance, et enfin parce qu'il s'agit là véritablement d'un acte d'émancipation de Néron qu'Agrippine refuse d'entendre. En outre, Cléopâtre manifeste une haine féroce envers Rodogune qui avait failli épouser Nicanor, le premier époux de Cléopâtre ; cette dernière, se croyant veuve, s'était remariée et, pour garder son trône, avait tué Nicanor et capturé Rodogune. Marcelle aussi manifeste une jalousie amoureuse car indirectement, c'est elle qui jalouse l'amour que Placide porte à Théodore et non à sa fille.

Dans ce contexte où apparaissent des monstres féminins au théâtre, il est intéressant de remarquer que de façon générale le XVII^{ème} siècle est le siècle où se développent les salons féminins avec le concept de préciosité. La préciosité est une recherche de la distinction chez les femmes, distinction qui se manifeste à deux niveaux : celui du style et celui des idées. La revendication de la liberté de choix chez les femmes fait des précieuses, pour certains, des précurseurs du féminisme.

Et parallèlement à ce courant de préciosité, il est intéressant de constater que, au fil du XVII^{ème} siècle, se répand de plus en plus le culte de la femme forte. Les poètes et les peintres se plaisent à les représenter, qu'elles soient issues de l'Antiquité (Cléopâtre, Lucrèce, Sophonisbe) ou de la Bible (Esther, Athalie, Judith, Suzanne). Mais la femme forte était alors censée agir dans le sens du bien commun. Ainsi, mettre en scène des monstres féminins à côté des monstres masculins semble aussi un moyen de mettre la lumière sur des femmes qui outrepassent elles-mêmes l'impact grandissant du statut de femmes fortes qu'elles peuvent avoir, des femmes

puissantes qui ont marqué l'histoire et les mentalités.

Toutefois, à côté de ces femmes vigoureuses, les personnages masculins semblent dépourvus de puissance. Dans Th*éodore, Rodogune et Héraclius,* les personnages masculins sont dépourvus de générosité: ils sont dominés par des femmes puissantes, émasculés par des mères castratrices. Et le pouvoir destructeur de ces héroïnes s'attaque également à d'autres femmes qui, bien que personnages positifs, n'en sont pas moins des victimes.

En ce sens, la femme monstrueuse est la seule instigatrice de ses actes quand l'homme monstrueux se laisse plus souvent guider, conseiller voire fléchir, comme lorsque Nabuchodonosor accepte, sur demande de son épouse, de ne pas tuer Sédécie.

Afin de mieux comprendre les divergences de monstruosité selon le sexe, nous pouvons dresser un tableau des origines de la violence, selon trois grands types d'ambition : politique, familiale ou amoureuse.

Dans ce tableau, l'ambition politique représente le fait de prendre ou de conserver le pouvoir. L'ambition familiale, celle que nous pouvons définir comme étant liée aux liens de parenté, illustre le désir de se distinguer de sa famille ou de la mettre en valeur. L'ambition amoureuse peut être l'amour ou la jalousie.

Tragédie	**Monstre**	**Ambition politique**	**Ambition familiale**	**Ambition amoureuse**	**Commentaire**
Nabuchodonosor	Nabuchodonosor	X			Meurtre de l'opposant au pouvoir
Orbecce-Oronte	Sulmon	X	X		Sur fond d'inceste et de trahison familiale, mariage politique impossible
Scédase ou l'hospitalité violée	Charilas et Euribiade		X	X	Acte des deux frères réunis
La Tragédie française d'un More cruel	Le More	X			Vengeance au nom de la reconnaissance
Médée	Médée		X	X	Jalousie envers Créuse
Rodogune	Cléopâtre	X	X	X	Les trois ambitions réunies
Théodore vierge et martyre	Marcelle	X	X	X	Ambition de Marcelle qui veut pour sa fille le pouvoir et l'amour.
Héraclius	Phocas	X	X		Désir d'Héraclius de conserver le pouvoir pour celui qu'il croit être son fils.
Attila	Attila	X		X	Attila amoureux d'Ildione tient à

					asseoir son pouvoir
Britannicus	Agrippine	X	X		Agrippine veut régner à travers son fils
Britannicus	Néron	X	X	X	Ambition de Néron d'accéder au pouvoir en se libérant de sa mère. Amour sans retour pour Junie.
Andronic	L'Empereur	X	X	X	L'Empereur, présenté comme un guerrier, souhaite venger son déshonneur de père et d'époux.
Athalie	Athalie	X			Archétype de la reine méchante qui lutte pour conserver un pouvoir usurpé
Atrée et Thyeste	Atrée		X	X	Atrée veut se venger de son frère Thyeste qui lui avait enlevé sa femme AErope.
Mahomet	Mahomet	X			Le monstre religieux et politique en quête de puissance totale.
Mérope	Polyphonte	X		X	Polyphonte pour prendre le pouvoir et se faire aimer du

					peuple veut épouser Mérope.

Ainsi, dans les tragédies de notre corpus, les monstres féminins tentent d'exercer leur pouvoir mais paraissent moins violentes physiquement que les hommes. En effet, si chez les hommes on demande à crever des yeux ou à mutiler les visages, si on viole, si on veut voir mourir ses propres enfants, chez les femmes la vengeance semble plus posée mais aussi plus réfléchie. Elle est souvent méditée à l'avance, intériorisée.

b) Monstruosité et maternité

Un autre aspect important de la monstruosité qu'il convient de souligner est celui du lien avec la maternité. Bien des héroïnes tragiques en effet seraient prêtes à tout pour sauver la vie de leurs enfants. Ici, dans le cas des monstres féminins, l'ambition passe avant toute autre chose. Cléopâtre, dans *Rodogune*, tue Séleucus son fils, et projette de tuer son deuxième fils Antiochus pour se venger de Rodogune. Séleucus lui-même, s'adressant à son frère, présentait ainsi sa mère à l'acte II, scène 4 :

> *« Nous avons en son cœur, vous et moi, peu de part ;*
> *Elle fait bien sonner ce grand amour de mère,*
> *Mais elle seule enfin s'aime et se considère »*[238].

Médée, acte V, scène 2, a quand même un moment de doute quant à son filicide. Alors que Créon veut que les enfants de Médée et Jason restent à Corinthe quand Médée y est bannie, et alors que Médée veut se venger de Jason et de Créuse, elle dit ainsi :

[238] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, scène 4, vv. 734-736

« Que n'a-t-elle [Créuse] déjà des enfants de Jason,
Sur qui plus pleinement venger sa trahison !
Ceux qu'à me dire adieu Créuse me renvoie :
Nature, je le puis sans violer ta loi ;
Ils viennent de sa part, et ne sont plus à moi.
Mais ils sont innocents ; aussi l'était mon frère ;
Ils sont trop criminels d'avoir Jason pour père ;
Il faut que leur trépas redouble son tourment ;
Il faut qu'il souffre en père aussi bien qu'en amant.
Mais quoi ! j'ai beau contre eux animer mon audace,
La pitié la combat, et se met en sa place :
Puis, cédant tout à coup la place à ma fureur,
J'adore les projets qui me faisaient horreur :
De l'amour aussitôt je passe à la colère,
Des sentiments de femme aux tendresses de mère.
Cessez dorénavant, pensers irrésolus,
D'épargner des enfants que je ne verrai plus. (…)
Mais ma pitié renaît, et revient me braver ;
Je n'exécute rien, et mon âme éperdue
Entre deux passions demeure suspendue.
N'en délibérons plus, mon bras en résoudra.
Je vous perds, mes enfants ; mais Jason vous perdra ;
Il ne vous verra plus… »[239]

Ici, nous voyons un monstre qui hésite entre sa vengeance et son amour maternel. L'hésitation toutefois est on ne peut plus rapide, car le désir de vengeance l'emporte vite, en quelques vers seulement.

Cléopâtre est pour sa part une reine ambitieuse qui ne veut laisser aucun de ses fils régner. Acte IV, scène 2, Antiochus espère encore que Cléopâtre cèdera à l'amour maternel mais en vain.

Dans *Britannicus*, Agrippine est une mère terrible, qui accable son fils de reproches et exige sa reconnaissance. Elle veut tout régenter. Se sentant repoussée, elle n'hésite pas à renforcer l'influence de Britannicus pour avoir une arme contre ce fils qui lui échappe. Elle promet de l'aider à épouser celle qu'il aime en dépit des risques qu'un tel mariage ferait courir à Néron. Elle vit sa maternité comme un

[239] CORNEILLE, *Médée*, acte V, scène 2, vv. 1329-1357

combat, disant de son fils :

« Je le craindrais bientôt, s'il ne me craignait plus »[240]

On note toutefois le caractère maternel de la passion d'Agrippine pour son fils. Agrippine incarne la monstruosité féminine confirmée quand Néron illustre la monstruosité masculine naissante. Dans cette tragédie encore, la politique et l'Etat sont préférés à l'humanité.

Toutefois, dans *Britannicus*, on ne peut qu'observer aussi l'incompréhension entre Agrippine et son fils. Pour Agrippine, et parce qu'elle a comploté pour que Néron accède au trône, être mère signifie avoir des droits et des prérogatives sur la vie de son fils, pouvoir lui dire ce qu'il peut ou ne peut pas dire ou faire. Pour Néron par contre, la réalité est différente : Agrippine est sa mère au sens où elle l'a mis au monde et il ne lui reconnaît aucun droit sur sa façon de conduire son vie ou sur son pouvoir. La monstruosité d'Agrippine se déchaîne ainsi d'autant plus lorsqu'elle comprend que son rôle de mère, et donc son pouvoir, s'est effondré, dès lors que son fils ne reconnaît plus son autorité comme légitime et justifiée.

Le thème du filicide apparaît aussi chez les hommes monstrueux, notamment dans *Atrée et Thyeste* ou *Andronic*, mais il paraît d'autant plus épouvantable chez les femmes monstrueuses qu'elles offrent aux spectateurs des hésitations (qui ne sont que peu présentes chez les hommes monstrueux) quant à leur amour pour leur(s) enfant(s).

Les dramaturges usent de ressorts divers pour camper leurs monstres ; quoi qu'il en soit, l'on peut observer des caractéristiques semblables données à ces

[240] RACINE, *Britannicus*, Acte I, Scène 1, v. 74

personnages.

Pour reprendre la classification donnée en introduction de ce chapitre, nous pourrions observer les monstres de ce corpus et procéder à une première mise en correspondance :

- Nabuchodonosor et Atrée seraient des criminels par vocation puisque tout devient prétexte à assouvir sa soif de sang dans leur besoin de vengeance. Mahomet également appartiendrait à cette catégorie puisqu'il tue en toute conscience pour établir son pouvoir.
- Charilas et Euribiade seraient des criminels sexuels et asociaux car ils ne maîtrisent pas leurs pulsions.
- Le More cruel serait un criminel paroxysmique dont le crime se déclenche soudainement de manière très violente et très ciblée. Il répond ici à un sentiment d'injustice.
- Médée et Cléopâtre seraient à rapprocher des criminels affectifs agissant par impulsion psychologique après avoir été trahies sentimentalement. Marcelle serait aussi une criminelle affective mue par son amour maternel. L'Empereur dans *Andronic* appartiendrait aussi à cette catégorie dans sa jalousie pour son fils.
- Athalie, Agrippine, Néron, Phocas et Polyphonte seraient des criminels primitifs parce qu'ils tuent spécifiquement pour garder un pouvoir qui ne leur revient pas de droit.
- Attila serait un criminel agressif qui imagine de fourbes stratagèmes pour gagner en gloire.

Mais bien évidemment, cela ne peut être qu'une classification première car les monstres se situent bien souvent au croisement de différents types de monstruosités et c'est précisément ce qui les rend si insaisissables.

CHAPITRE 5 : DISTRIBUTION MANICHEENNE ET BEAUTE DU MONSTRE

Les monstres de la tragédie classique en France présentent ainsi différentes caractéristiques similaires car les dramaturges choisissent d'axer leur représentation dans ce choix volontairement tourné vers le Mal. Et en procédant ainsi, ils aboutissent aussi à une distribution très manichéenne pour mettre en lumière toute une beauté du personnage. Nous verrons ainsi dans un premier temps comment ce personnage déséquilibre l'intérêt de la pièce à son profit. Le monstre est en effet placé en première ligne, toujours mis en valeur dans nos tragédies, et les dramaturges lui accordent un discours spécifique en solennité à bien des égards. Il déséquilibre aussi l'intérêt de ces tragédies dans la mesure où les dramaturges, en présentant un monstre, campent une dialectique de la force et de la faiblesse produisant ainsi un théâtre du tyran et de la (ou des) victime(s) ; ces victimes n'hésitant pas à donner leur opinion du monstre, opinions qui seront révélatrices des messages voulus par les auteurs. Toute la lumière est faite sur ces monstres qui, par leurs crimes mêmes, parviennent à séduire et à montrer une sublimité noire. Il faut dire que les monstres, précisément parce qu'ils ne se donnent aucune limite, sont une source de fascination tant chez les dramaturges que chez les spectateurs

1) Distribution manichéenne des tragédies à monstre

a) Le monstre : un personnage placé en première ligne

Dans un premier temps, par rapport à cette dramaturgie du monstre, nous ne pouvons que remarquer le point le plus capital de leur présence sur scène, à savoir que le monstre est littéralement un personnage qui se montre. L'étymologie retrouve ici ses lettres de gloire, mais surtout les dramaturges semblent lui conférer un traitement particulier, comme un personnage qu'il faut donner à voir.

Nous ne disposons toutefois que de peu d'informations quant aux mises en scène du théâtre de l'époque, et cette étude ne se veut pas être une analyse des représentations de tragédies, mais plutôt une analyse de la structuration de ces tragédies à monstres, d'un point de vue littéraire. Certaines questions surviennent néanmoins, quant aux décors aux costumes utilisés pour ces pièces. Christian Biet dans son ouvrage *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*[241] nous offre une édition de *Scédase ou l'hospitalité violée* et y reproduit des gravures qui donnent quelques informations sur la mise en scène de cette tragédie du début du XVII^{ème} siècle. Une gravure de Phocas, le tyran de la tragédie *Héraclius,* montre aussi le personnage dans un drapé rouge avec les connotations que cette couleur sous-tend : le rouge de l'empereur bien connu certes, mais aussi le rouge du sang qui coule ou le rouge comme couleur très visible sur une scène pour un personnage que l'on veut encore montrer à voir. Ces aspects ne constituent toutefois pas l'objet premier de cette étude, davantage centrée sur le traitement littéraire des monstres.

Pour ce qui est de la dramaturgie et de la prise de parole des monstres, nous pouvons ici dresser un tableau récapitulatif de l'entrée en scène de ces personnages monstrueux.

Monstre	**Tragédie**	**Entrée en scène**
Nabuchodonosor	*Les Juives*	Acte II, scène 1
Sulmon	*Orbecce-Oronte*	Acte II
Charilas et Euribiade	*Scédase ou l'hospitalité violée*	Acte I, scène 2
Le More	*Tragédie française d'un More cruel*	Acte I, scène 1
Médée	*Médée (de Corneille)*	Acte I, scène 3
Cléopâtre	*Rodogune*	Acte II, scène 1

[241] Christian BIET, *Op. cit.*

Marcelle	*Théodore vierge et martyre*	Acte I, scène 2
Phocas	*Héraclius*	Acte I, scène 1
Attila	*Attila*	Acte I, scène 1
Agrippine	*Britannicus*	Acte I, scène 1
Néron	*Britannicus*	Acte II, scène 1
Athalie	*Athalie*	Acte II, scène 3
Atrée	*Atrée et Thyeste*	Acte I, scène 1
Mahomet	*Mahomet*	Acte II, scène 3
Polyphonte	*Mérope*	Acte I, scène 3

Sur seize monstres présentés ici, on remarque que dix d'entre eux ouvrent la tragédie en acte I, scène 1 ; six d'entre eux n'apparaissent qu'à l'acte II.

Il convient de remarquer deux tendances : soit le monstre ouvre la tragédie, en campant d'entrée de jeu ses désirs de vengeance ou de crime, soit il arrive sur scène plus tard que les autres personnages, mais y est déjà très attendu. Bien sûr, dans ce dernier cas, la volonté des dramaturges est souvent celle de plonger aussi le spectateur dans l'angoisse du personnage à venir et dont on fait déjà tant cas.

En tout état de cause, qu'il ouvre la tragédie ou qu'on l'attende impatiemment, le monstre est mis en valeur par les dramaturges.

Le monstre, un personnage à part

Une place à part est ainsi accordée au personnage monstrueux pour lui conférer le premier rôle. Il semble que dans ces tragédies, tout tourne autour du monstre.

Un rappel des actes horribles du monstre est toujours fait. On narre ses crimes et outrages. On campe le personnage. Plus la description est horrible et monstrueuse, plus le spectateur est plongé dans une terreur grandissante. Les descriptions vont

d'ailleurs jusqu'à susciter de l'étonnement devant les actes cruels, qui semblent dépasser tout entendement possible. Le spectateur ne peut parfois que rester interdit devant tant de cruauté.

On se souvient du récit de Sédécie et de ses compagnons, dans le début du récit de catastrophe des *Juives*, et de son pouvoir d'évocation :

> *« Le Roy que la fureur embrasoit au dedans,*
> *Comme un bucher farci de gros charbons ardans,*
> *Y entre forcené, monstrant à son visage,*
> *Et à ses yeux affreux, l'horreur de son courage.*
> *Fait venir nostre Roy, pale, maigre, hideux,*
> *Et les princes du peuple attachez deux à deux :*
> *Le poil long et meslé leur tomboit sur la face,*
> *Leur barbe mal pignee espoississoit de crace,*
> *Leur dos courbé plioit sous le servile poix*
> *Des chaisnes qui serroyent leurs bras couchez en croix,*
> *Les jambes leur enfloyent sous les fers escorchees,*
> *Et leur sein degoutoit de larmes espanchees ».* (v. 1897 et suite)

Anne Baretaud remarque au sujet de cette tirade :

> *« Amital elle-même qualifie cette première description de « spectacle funebre », mettant ainsi l'accent sur le caractère très théâtral d'un discours qui se complaît dans le détail horrible, et décrit finalement la transfiguration des protagonistes en acteurs d'une scène terrifiante : la dégradation de leur physionomie, ce « poil long et meslé » et cette « barbe mal pignee », mais aussi la douleur physique symbolisée par ces « bras couchez en croix » sont autant de préparatifs à la mise en scène de l'acte final. La rhétorique de l'évidence requiert en effet des points d'ancrage dans l'imagination, et ce n'est pas tant l'intégralité d'un récit qui provoque la stupeur, mais l'arrêt sur un élément extrêmement précis, et qui dès lors focalise l'attention par sa crudité même. La peinture du tout par les parties constitue d'ailleurs l'un des procédés descriptifs propres à l'*enargei *»*[242].

Il est vrai que la peinture de ce spectacle est des plus évocatrices et des plus stupéfiantes. Mais ce n'est pas la seule du genre. Dans les autres tragédies du corpus que nous étudions, des récits similaires surviennent, souvent dans les scènes d'exposition quand ce n'est pas le monstre lui-même qui les occupe.

[242] Anne BARETAUD, « Le récit comme acte dans les tragédies bibliques du XVIe siècle », paru dans *Loxias*, Loxias 12, mis en ligne le 28 février 2006, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=935

Toutefois, ces tragédies à monstres relatent l'horreur des actions déjà commises dans le passé, et retracent l'horreur des actions en cours de réalisation, certes, mais ces tragédies focalisent véritablement leur action sur le monstre, sur le personnage presque plus que sur ses crimes. Les crimes sont relatés, mais la tragédie met en scène le cheminement du monstre dans la réalisation de ses actes pour camper précisément sa noirceur. La tragédie fait voir le monstre et ne se contente pas de le raconter.

On se souvient qu'Athalie par exemple n'entre en scène qu'à la scène 3 de l'acte II, mais son caractère est déjà bien présenté. Le spectateur sait ce dont elle est capable, ou du moins s'en fait déjà une idée.

Enfin, il faut ajouter que pour mettre en valeur le monstre, les autres personnages sont volontairement mis au second plan. Nous ne sommes pourtant pas dans un tableau commun de lumière et d'ombre dans lequel toute la lumière serait faite sur un personnage (le monstre) au détriment des autres. La dramaturgie va plus loin encore : le monstre semble éclairé d'une lumière noire qui brille en contre-point des héros tragiques habituels, une lumière noire que redoutent les autres personnages. Et en ce sens déjà, l'identification aristotélicienne est difficilement concevable. A travers ces récits, c'est le monstre en action qui se dévoile, c'est son pouvoir de cruauté qui s'illustre sous nos yeux.

b) Le langage du monstre

Un langage autoritaire

Afin de comprendre pleinement la dimension que prend le monstre sur la scène tragique classique, nous ne pouvons nous passer d'une étude du traitement

stylistique que confère chaque dramaturge à son (ou ses) monstre(s). Le vocabulaire et les formulations attribués au monstre sont révélateurs d'un langage le plus souvent dur et cassant. Cependant, le monstre qui, comme nous l'avons vu, est souvent un être fourbe et sournois, est présenté comme un fin stratège et un habile orateur. Pour ce faire, son langage évolue et s'adapte, d'un interlocuteur à l'autre. Le monstre qui dévoile ses projets est altier et son langage est tranchant. Le monstre qui veut se jouer des autres pour parvenir à ses fins est plus pernicieux et son langage plus accommodant.

Le style du discours en public diffère de celui du monologue ou du complot discret avec un adjuvant car le monstre sait s'adapter avec beaucoup de perspicacité. Prenons l'exemple d'une des premières tragédies du corpus : *Scédase ou l'hospitalité violée*. Dans cette tragédie, le spectateur, même le moins aguerri aux tournures langagières, ne peut que constater l'adaptation du discours à la circonstance. Ainsi, lorsque Charilas et Euribiade s'adressent aux deux sœurs dans une tentative de séduction, ils utilisent un vocabulaire recherché et une construction grammaticale assez complexe. *A contrario*, lorsque celles-ci refusent leurs avances, leur réaction se traduit par un vocabulaire et une syntaxe simplifiés. Le dramaturge Alexandre Hardy adapte ainsi les prises de parole aux situations. Quand les sœurs refusent les avances des deux hommes, ceux-ci se sentent frustrés et cherchent alors uniquement à parvenir à leurs fins, rapidement, selon le plan pensé précédemment. Ils ne sont plus dans l'idée de séduction par les mots, ils entrent dans la sphère de la contrainte par la force. Les mots traduisent l'état d'esprit. Ils le représentent jusque dans ses tourments.

Le monstre cherche aussi à poser sa supériorité à travers son discours et se révèle parfois très dur envers ses confidents. Nous nous souvenons de Cléopâtre qui dit à Laonice :

« N'apprendras-tu jamais, âme basse et grossière,
A voir par d'autres yeux que les yeux du vulgaire ? »[243]

Les « yeux du vulgaire » reflètent ici la supériorité que Cléopâtre pense avoir par rapport aux autres protagonistes qu'elle considère comme méprisables.

Un ton solennel

Lorsqu'il est en public, le monstre semble toujours être en représentation ; certes nous sommes au théâtre, certes dans le registre tragique qui requiert de la grandeur et de la distance, mais le monstre est encore plus que les autres personnages de la tragédie mis en valeur par les dramaturges. Son discours figure un ton très solennel ; on sent que le couperet peut tomber au moindre écart. On redoute le propos en trop qui peut faire basculer si d'un instant à l'autre, il prononce son arrêt de mort. La pire situation est celle bien évidemment où le spectateur connaît le dessein du monstre et où il voit, impuissant, les autres personnages venir requérir son indulgence, comme dans *La Tragédie française du More cruel*, car, alors, le spectateur a lui aussi envie que le monstre change de position, change d'avis et n'exécute pas son projet criminel.

Pour reprendre l'exemple de *Scédase ou l'hospitalité violée*, la menace est pensée à l'avance par les deux agresseurs. Les sœurs auront le choix entre le consentement aux avances ou le viol, suivi du meurtre. La menace intervient rapidement après leur refus. En quelques vers, le décor leur est posé. A l'acte III, les deux protagonistes échangent ainsi :

Euribiade

« Belles, le voile bas, faites élection
De mettre l'hyménée à sa perfection,
Sous l'immuable foi respective promise,

[243] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, Scène 2, vv. 487-488

Sans aucun compromis, excuse ni remise ;
Ou de souffrir soudain le naufrage honteux
Qu'une beauté mérite au courage impiteux »[244].

Et Charilas ajoute,

« Moins farouche, préviens les effets de ta crainte.
L'amour que je te porte abhorre la contrainte
Et ne s'en veut servir fors à l'extrémité
Quand de te plus fléchir l'espoir l'aura quitté »[245].

Le premier viol a lieu 14 vers plus tard.

Pour les monstres à dominante plus politique, il est souvent question d'une grandeur désirée du monstre. Le monstre fait à ce propos souvent preuve d'une galanterie dans son discours, discours sous lequel perce certes la menace, mais le monstre se grandit par son langage malgré tout. Polyphonte souhaiterait tuer lui-même Egisthe et déclare d'un ton solennel au sujet de la vengeance d'un crime :

« C'est le devoir des rois, c'est le soin qui m'anime »[246].

Le monstre voudrait ici se faire passer pour un homme respectueux des règles, des lois morales afin de parvenir au rang de roi. Ce qu'il omet, c'est qu'il n'est pas roi et n'a donc pas le « devoir » de tuer le jeune homme. Le monstre veut donner l'illusion du pouvoir suprême sans même être encore en position de décider légalement. Ce qui compte, c'est la frayeur, la crainte qu'il suscite, ou tout du moins déjà l'importance qu'il se donne et donne à croire déjà par là même aux autres.

L'autoritarisme du monstre est donc mis en évidence par les dramaturges. Corneille ouvre sa tragédie *Attila* par ces mots du tyran :

---

[244] HARDY, *Scédase ou l'hospitalité violée*, Acte III, v. 739 à 744

[245] *Ibid.*, vers 749 à 752

[246] VOLTAIRE, *Mérope*, acte III, scène 6, v.826

« Ils ne sont pas venus, nos deux rois ? Qu'on leur die
Qu'ils se font trop attendre, et qu'Attila s'ennuie ;
Qu'alors que je les mande ils doivent se hâter »[247].

Ainsi, dès l'ouverture de la tragédie, le monstre se positionne dans la domination qu'il veut avoir sur les autres.

Comparaisons de discours de monstres

Enfin, nous pouvons faire des rapprochements entre les discours de différents monstres, au niveau notamment des choix de vocabulaire attribués à ces personnages par les dramaturges. On retrouve ainsi des particularités des monstres assez similaires d'une pièce à l'autre dans le vocabulaire utilisé pour décrire leurs perceptions et leurs crimes.

Souvent, les monstres qualifient leurs victimes de coupables, d'ingrates et leur reprochent leur manque de respect de leur « grandeur ». Souvent aussi, il est question chez eux de vengeance comme nous l'avons déjà vu, mais aussi de punition, tout cela pour montrer un exemple aux yeux de potentiels nouveaux contrevenants à leur ambition démesurée.

Ainsi, l'on peut citer la similitude entre deux vers de Cyrano de Bergerac et de Corneille, attribués respectivement à Agrippine et à Cléopâtre :

Si Cléopâtre disait :

« Tombe sur moi le ciel, pourvu que je me venge ! »[248]

[247] CORNEILLE, *Attila*, Acte I, Scène 1, vv. 1 à 3

[248] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte V, scène 1, vers 1532

Agrippine reprend :

« Périsse l'Univers pourvu que je me venge ! »[249]

Un autre rapprochement peut ainsi être proposé entre les discours de Nabuchodonosor et de Sulmon. Quand Nabuchodonosor déclare :

« Chacun entreprendroit pareille felonnie,
Si celle de ce roy demeuroit impunie.
Je ne serois plus craint, on m'aurait à mépris
Si un roy n'est sévère on n'en fait point d'estime »[250],

Sulmon dit :

« Autrement, si le roi n'est un chien à son lièvre,
Si au front de son roi le sujet n'entre en fièvre,
Il doit porter envie au rustique casot.
Qui n'est plus craint qu'aimé, celui me semble sot »[251].

On note ici l'analogie entre le besoin d'être craint et marque de respect chez ces deux personnages.

Enfin, il est à noter la récurrence du discours injonctif chez ces monstres. Les ordres fusent et se superposent dans la majorité de nos tragédies du corpus. Prenons l'exemple de l'Agrippine de Racine qui accumule envers son fils les ordres tels que « Approchez-vous, Néron, et prenez votre place »[252], ou encore « Arrêtez, Néron »[253].

Le monstre dans son discours se montre hautain, impérieux, souvent dur et cassant avec ceux qu'il considère comme étant inférieurs à lui.

---

[249] Cyrano de BERGERAC, *La Mort d'Agrippine*, Acte V, scène 3, v. 1214

[250] GARNIER, *Les Juives*, Acte II, v. 255-272

[251] DU MONIN, *Orbecce-Oronte*, Acte IV, v. 2085-2088

[252] RACINE, *Britannicus*, IV, 2, v. 1115

[253] *Ibid*., V, 6, v. 1648

c) La dialectique force – faiblesse

Influence manichéenne sur la distribution

Les tragédies présentant un personnage monstrueux manifestent un véritable manichéisme. Aristote préconisait en effet des personnages « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants », mais le monstre est entièrement tourné vers le Mal, ce qui confère cette influence manichéenne sur la distribution. Le monstre crée une lourdeur dans le pathétique et suscite un paroxysme d'émotion, aussi bien dans les tragédies-oratorios de Garnier que dans les tragédies beaucoup plus mouvementées et spectaculaires du XVIII^{ème} siècle. Le spectateur assiste à un spectacle fait de deux entités : le monstre, éventuellement accompagné de son adjuvant, d'un côté, et les autres personnages de l'autre côté.

Cela ne correspond donc plus aux doctrines du théâtre tragique classique selon lesquelles les héros étaient tiraillés entre leurs désirs et leurs devoirs, entre leur volonté individuelle et leur responsabilité politique ou sociale. De ce fait, ils apparaissent souvent tiraillés entre plusieurs personnes qui représentent ces différentes entités. Le monstre agit pour lui et pour personne d'autre. Son dessein individuel prédomine. On est alors dans une dramaturgie où, à côté du personnage entièrement tourné vers le Mal, tous les autres personnages apparaissent comme plus humains. On a d'un côté le Mal incarné par le monstre et d'un autre côté le Bien incarné par les autres protagonistes. Cette dualité est assez intéressante car certains personnages tendancieux qui auraient pu à eux seuls devenir des héros de tragédies sont littéralement placés du côté du Bien par ce contraste même, ce manichéisme même imposé par le monstre.

Théâtre du monstre et de la victime

Nous sommes donc dans un théâtre manichéen où le monstre affronte d'autres personnages qui, dès lors qu'il les considère comme opposants, deviennent ses victimes.

Les réactions des victimes sont donc à analyser. Parfois, nous voyons dans ces tragédies des victimes soumises, résignées. Parfois, celles-ci sont révoltées. Selon leur visée métathéâtrale, les dramaturges choisissent souvent alors entre victimes touchantes ou victimes audacieuses.

Dans l'*Andronic* de Campistron, nous avons affaire à deux types de victimes. Andronic tout d'abord est une victime révoltée, qui n'accepte pas sa condition, qui n'accepte pas le sort qui lui est imputé. Il reproche à son père d'avoir épousé Irène, la femme qu'il aimait depuis l'enfance, et il lui reproche de ne pas le laisser assouvir ses ambitions politiques. Il apparaît toutefois victime presque malgré lui, du fait de l'autoritarisme de son père, et malgré lui, car il peine à s'en défaire. Il reste encore respectueux du commandement de son père : en tant que spectateur, l'on peut s'attendre à ce qu'il s'enfuie. Il oscille alors entre désir de vengeance et désir de fuite mais reste figé face aux menaces de son père. Il aimerait s'imposer dans la concorde chez les Bulgares, voire renverser son père avec leur aide mais ne parvient cependant pas à lui avouer directement les choses et feint devant son père en ne voulant l'affronter face à face pour lui exposer ses revendications sincères. La crainte du tyran supplante la crainte du père car il sait que l'Empereur ne réagira pas comme un père si ses intérêts sont mis à mal, et Andronic redoute alors pour sa vie. La situation est des plus douloureuses pour lui car il pense que son père et ses ministres aspirent à le voir souffrir :

> *« Je vois contre mes pleurs qu'un père est endurci,*
> *Je vois mes ennemis triompher de ma peine,*
> *On me lie à des maux d'une plus forte chaîne,*
> *On veut me voir souffrir, et mes persécuteurs*

Ne seraient pas contents si je souffrais ailleurs »[254].

Andronic en veut à son père d'être si insensible aux douleurs qu'il lui cause.

Irène quant à elle est davantage une victime résignée. Elle a épousé l'Empereur alors qu'elle aimait Andronic et se force à implorer son époux d'épargner Andronic, sans insister quand il lui refuse même une réponse franche. Son statut de femme et d'épouse est probablement pour quelque chose dans cette attitude, mais à la fin de la tragédie aussi, lorsqu'elle comprend le meurtre d'Andronic, sans hésiter un instant, elle choisit de s'empoisonner pour ne plus avoir à subir sa situation. Si l'on peut voir dans son acte un geste de délivrance, voire un geste d'opposition à l'autorité abusive de l'Empereur, ce n'est que par sa propre mort qu'elle trouve un répit à sa vie contrainte. Mais sa mort a quelque chose de touchant dans la mesure où elle apparaît comme une conséquence indirecte de l'opposition entre le père et le fils. Une ressemblance se révèle dans l'attitude des deux jeunes amants puisqu'Andronic avait aussi tenté de se suicider avant d'être tué par l'Empereur mais qu'on l'avait désarmé. En cela, ils préfèrent se donner eux-mêmes la mort plutôt que d'être tués par l'Empereur, en cela pour les deux protagonistes, le refus de l'autorité absolue de l'homme dépasse celle de l'Empereur. Ce n'est pas l'Empereur que l'on quitte en mourant, mais le père ou l'époux qui se sert contre tous de son statut d'Empereur.

Ce théâtre du monstre et de la victime révèle tout le sadisme auquel se livre le monstre sur ses victimes. Pensons à Riviery, contraint de s'amputer le nez devant les menaces du More. Sous le sceau du chantage, et du mensonge religieux, le monstre touche à l'intégrité physique de sa victime. Cette thématique était d'ailleurs déjà utilisée par Nabuchodonosor qui faisait crever les yeux de Sédécie ou par Charilas et Euribiade qui violaient les deux sœurs, mais à travers cette cruauté

[254] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte III, scène 3, v. 824-828

triviale transparaît l'animalité des hommes monstrueux.

La tragédie frôle parfois le tableau de chasse où la victime, traquée comme une proie, cherche à fuir son poursuivant, mais finit dévorée par l'appétit sanglant du prédateur.

Sous l'emprise du monstre

Le monstre profite de la faiblesse des autres personnages, mais c'est une faiblesse qu'il impose lui-même à ces protagonistes. Il tire sa propre force de la faiblesse des autres en agissant par la terreur.

Dans les tragédies à monstres, souvent le héros vertueux comprend la noirceur du monstre et reste pourtant vulnérable. Il semble que bien qu'il prenne la mesure de la noirceur de son adversaire, le héros vertueux croit ou espère encore pouvoir le faire fléchir ou le faire changer. Parfois il ne peut pas, parfois il ne veut pas se résoudre à croire ce qu'il a déjà compris, ce qui le met d'autant plus à la merci du monstre.

On peut ici penser à la tragédie *Rodogune* dans laquelle Antiochus essaie de faire fléchir sa mère Cléopâtre. Mais c'est justement parce qu'il a des valeurs différentes qu'Antiochus ne se soulève pas davantage. Pour lui, tuer sa mère n'est pas pensable. Parce qu'il a, lui, les qualités du héros cornélien. Sa vertu même le fait abandonner ce combat qui ne serait pas moral.

d) Comment le monstre-est-il perçu ?

Le regard des autres sur le monstre

Le monstre est mis en valeur, et justement puisqu'il est mis en valeur, dans sa

dimension maléfique, les autres personnages des tragédies expliquent leurs craintes. Le ressort des dramaturges est donc double : à la fois les protagonistes expliquent leur crainte du monstre et parce qu'ils expriment leur crainte du monstre, le spectateur comprend ce dont il est capable.

Différentes dénominations du monstre trouvent donc une récurrence dans toutes les tragédies du corpus. On le qualifie régulièrement de tyran, de cruel, de scélérat, de tigre, d' « âme toute en feu »[255].... Phocas par exemple est « le tyran si craint »[256], le « pire des humains »[257], le « barbare »[258].

Certains personnages, par leur statut même au sein de la tragédie et de l'histoire ont des rôles très particuliers. Si l'on pense à la femme de Nabuchodonosor, on ne peut que constater sa caractérisation particulièrement réussie. A la fois elle tente de contenir son époux et de le faire fléchir dans son projet de violence, et parce qu'elle le connaît, redoute cette même violence. Elle oscille donc entre prise en considération de son statut d'épouse et positionnement en tant que Reine conseillère.

Certains personnages qui naturellement sont censés mieux connaître les monstres restent ainsi prudents, car ils savent que ces monstres n'ont pas de limite. Ainsi, dans *Médée*, à l'acte IV, quand on pense Médée apaisée car condamnée au bannissement, Pollux continue à rester vigilant et à se méfier d'elle et de sa vengeance.

---

[255] CORNEILLE, *Rodogune*, v. 269, au sujet de Cléopâtre

[256] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte II, Scène 5

[257] *Ibid.*

[258] *Ibid.*, Acte V, Scène 3

Les adjuvants du monstre

Jacques Truchet remarque :

> *« que de monstres inaccessibles au remords, auteurs de crimes spectaculaires ! Car un personnage de tragédie ne doit en principe accomplir que de grands crimes ; si certains se laissent aller à commettre des forfaits médiocres et lâches, il faut que l'on trouve à côté d'eux de mauvais conseillers d'un rang inférieur, sur lesquels puisse retomber l'essentiel de la faute : Euphorbe sert d'excuse à Maxime (Cinna), Photin à Ptolémée (La Mort de Pompée), Aufide à Perpenna (Sertorius) ; Néron est flanqué de Narcisse, et Phèdre d'Oenone. Les grands criminels sont, au contraire, les seuls inventeurs de leurs crimes, et ils les revendiquent avec fierté. Le Nabuchodonosor des* Juives *en est le type : brute sadique qui se joue de ses victimes en faisant miroiter l'espoir d'une trompeuse clémence, il se proclame égal aux dieux […] et ne veut rendre compte à personne de ses actes […] »*[259].

Souvent en effet le confident du monstre l'aide dans ses actions noires. Le traître est souvent compagnon du tyran. On peut ainsi penser à Narcisse, officiellement conseiller de Britannicus, qui dans l'ombre conseille Néron. Narcisse, traître et menteur, souhaite retrouver une grandeur qu'il a perdue avec le changement d'empereur. Il va jusqu'à convaincre Néron, à l'acte IV scène 4, de tuer Britannicus alors que le gouverneur de Néron le lui déconseillait. Conseiller cynique et amoral, Narcisse cherche à travers Néron à restaurer un pouvoir dans lequel il trouverait lui-même une place. Mais le rôle des conseillers de Néron est assez trouble. En effet, son gouverneur officiel Burrhus semble de prime abord très lucide et honnête, mais au fil de la pièce revient sur les promesses qu'il a pu faire. Lorsque Néron lui paraît pressé de faire mourir Britannicus, Burrhus lui répond :

> *« On ne me verra point survivre à votre gloire*
> *Si vous allez commettre une action si noire »*[260]

[259] Jacques TRUCHET, *La tragédie classique en France*, PUF, Littératures Modernes, 1997, pp.66-67

[260] RACINE, *Britannicus,* acte IV, scène 3, v. 1375-176

Burrhus est très hostile au meurtre, pourtant, à la fin de la tragédie, quand Britannicus est assassiné, Burrhus ne semble plus se souvenir de cette promesse. Il semble que son ambigüité ne suffise pas à Néron, qui préfère se voir aidé de Narcisse, plus noir dans ses projets.

Dans *Héraclius*, Exupère veut aussi le pouvoir et déclare à la scène 5 de l'acte III :

> *« Nous sommes en faveur, ami, tout est à nous :*
> *L'heur de notre destin va faire des jaloux ».*

Et plus loin, pour s'assurer le pouvoir, Exupère est prêt à tout et dit à Phocas :

> *« L'impudence et l'orgueil suivent les impostures.*
> *Ne vous exposez plus à ce torrent d'injures,*
> *Qui ne faisant qu'aigrir votre ressentiment,*
> *Vous donne peu de jour pour ce discernement.*
> *Laissez-la moi, Seigneur, quelques moments en garde.*
> *Puisque j'ai commencé, le reste me regarde :*
> *Malgré l'obscurité de son illusion,*
> *J'espère démêler cette confusion.*
> *Vous savez à quel point l'affaire m'intéresse »*[261].

Dans *Athalie*, Mathan est un hypocrite. Il incarne une autre forme de monstruosité, avec beaucoup de ruse. A la fin, il meurt lui aussi, égorgé.

Yves Guchet remarque que :

> *« Trois types de conseillers entourent le roi : le pervers, l'aveugle, l'intéressé. Incontestablement pervers, Narcisse dans* Britannicus*, Mathan dans* Athalie*, et dans un genre différent Oenone, la confidente de Phèdre qui favorise la passion de sa maîtresse ; aveugle, Burrhus dans* Britannicus *; intéressé, Aman dans* Esther*, qui réclame d'être bien payé de ses services […].*
> *Ignoble, Narcisse l'est sans nuance. Néron ayant découvert que Junie aime Britannicus, avoue qu'il mettra sa joie à le désespérer et invite Narcisse à le tourmenter en faisant naître des soupçons sur les sentiments de celle-ci ; Que répond Narcisse ?*

[261] CORNEILLE, *Héraclius,* Acte IV, Scène 4

« Suivons jusques au bout ses favorables
Et pour nous rendre heureux perdons les misérables »[262].

Mathan est aussi un conseiller pervers. Prêtre de Baal, il a tenté, comme il le dit lui-même, de supplanter Joad le lévite. Mais ayant échoué, il a préféré agir dans les coulisses[263].

« Vaincu par lui, j'entrai dans une autre carrière
Et mon âme à la cour s'attacha toute entière.
J'approchai par degré de l'oreille des rois.
Et bientôt en oracle on érigea ma voix […]
De mesure et de poids je changeai à leur gré.
Autant que de Joad l'inflexible rudesse
De leur superbe oreille offensait la mollesse.
Autant je les charmais de ma dextérité
Dérobant à leurs yeux la triste vérité
Prêtant à leurs fureurs des couleurs favorables
Et prodigue surtout du sang des misérables »[264].

Une critique des mauvais conseillers est explicitement donnée dans *Athalie* lorsque Joad évoque à Joas les risques qui l'attendent :

« Loin du trône nourri de ce fatal honneur
Hélas ! vous ignorez le charme empoisonneur.
De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,
Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.
Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,
Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois,
Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;
Qu'il doit immoler tout à sa grandeur suprême ;
Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,
Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;
Que s'il n'est opprimé tôt ou tard il opprime ;
Ainsi de piège en piège, et d'abîme en abîme,
Corrompant de vos mœurs l'aimable pureté,
Ils vous feront enfin haïr la vérité,
Vous peindront la vertu sous une affreuse image.

[262] RACINE, *Britannicus*, Acte II, Scène 7

[263] Yves GUCHET, *Op. cit.,* p. 86

[264] RACINE, *Athalie*, Acte III, Scène 3

Hélas ils ont des rois égaré le plus sage »[265].

Yves Guchet observe :

> *« le péril le plus grave auquel un roi est exposé, c'est son entourage toujours disposé à le flatter, à le tromper et à l'engager dans la voie de la tyrannie. Historiographe du roi, Racine ne vise certainement pas directement les éventuels mauvais choix de Louis XIV ; Mais il est possible de penser que ce passage porte en lui la trace d'une inquiétude pour l'avenir du règne »*[266].

Dans *Mahomet* de Voltaire, le lieutenant de Mahomet, Omar va lui-même empoisonner Séide.

Parfois néanmoins l'adjuvant agit par crainte du monstre. Ainsi, dans *Médée*, Nérine sert Médée mais regrette d'être sa complice (acte III, scène 1). Elle lui demande aussi (acte III, scène 4) d'épargner les enfants. Nérine est d'ailleurs chargée d'apporter la robe maléfique à Créuse (acte IV, scène 1).

Dans *Rodogune*, à l'acte II, scène 2, Cléopâtre dit à Laonice :

« Apprends, ma confidente, apprends à me connaître »[267]

Ce vers donne son vrai rôle à Laonice. Elle lui répond au vers 503 *« Je vous connaissais mal »,* en opposition avec l'acte I, scène 5, dans lequel Léonice a encore confiance en la reine et explique même à Rodogune que la fureur de Cléopâtre semble s'être apaisée[268]. Cette naïveté de la confidente Laonice est en contraste avec la clairvoyance de Rodogune.

Dans *Scédase ou l'hospitalité violée*, le précepteur des deux hommes n'est pas

[265] RACINE, *Athalie*, Acte IV, scène 3

[266] Yves GUCHET, *Op. cit.*, p. 86

[267] CORNEILLE, *Rodogune*, acte II, scène 2, v. 443

[268] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte I, scène 5, v. 330-346

véritablement leur adjuvant mais il leur « facilite » malgré tout, et malgré lui, leur acte puisqu'il ne les empêche pas assez de commettre leur crime, alors même qu'il se doute de ce dont ils sont capables.

Ainsi, dans les tragédies de notre corpus, les dramaturges choisissent de mettre en lumière leur monstre comme une entité à part à côté des autres personnages réunis. Seuls les confidents sont des complices, volontaires ou non, de leurs actes. L'intérêt dramaturgique de la pièce est donc déplacé par rapport aux autres tragédies classiques qui présentaient un héros tragique en proie à des doutes, à des interrogations, à des choix, choix eux-mêmes indirectement liés aux autres personnages de l'intrigue.

2) Grandeur dans le Mal et beauté du monstre

La spécificité des personnages monstrueux dans la tragédie en France de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle réside, nous l'avons dit, dans une particularité qu'ont ces personnages d'être traités comme des personnages à part dans l'esthétique classique, des personnages non proprement aristotéliciens. Mais il faut ajouter ici que si ces personnages ont su capter l'attention des dramaturges et celle du public de l'époque, ce n'est pas par hasard. En effet, les personnages entièrement bons ne sont pas des héros de tragédie. Mais nos personnages entièrement mauvais le sont. Cela s'explique par une composante assez singulière, celle de la fascination pour le Mal. On note en effet chez ces personnages un relief réel dans le Mal, relief qui fascine autant qu'il interroge sur les possibles de chacun.

a) Séduction esthétique des grands crimes

Tout d'abord, nous ne pouvons nier que, pour être totalement monstrueux, il faille un relief certain. Les tragédies classiques offrent bon nombre de rois tyranniques qui ne sont pas à proprement parler des monstres. Car le monstre a la spécificité d'incarner une grandeur surhumaine et par là même inquiétante et dangereuse. Le véritable monstre crée une admiration, comme une surprise devant l'insolite. En cela, un personnage méchant n'est monstrueux que s'il nous étonne par sa noirceur, que s'il nous effraie par ses actions. Le personnage méchant devant lequel nous restons seulement dans une situation de crainte ne suffit pas ; le véritable monstre dépasse toujours les limites de l'entendement commun par la terreur qu'il suscite. Le véritable monstre n'est pas celui qui se contente d'être méchant ; il est celui qui aime voir souffrir, il est celui qui, par un sadisme prononcé, annihile tout ce qui entrave sa puissance souhaitée. Mais il est aussi celui qui, précisément par ses crimes, trouve une valeur nouvelle dans la beauté de l'absolu de ses actes.

En effet, les grands crimes exercent une séduction esthétique certaine. Le spectateur reste stupéfait et fasciné devant l'atrocité, devant le Mal incarné. La Rochefoucauld disait d'ailleurs *« il y a des héros en mal comme en bien »*[269]. Le héros du Mal subjugue tant par son pouvoir de domination que par sa constance dans sa noirceur.

Tout au long de sa carrière, Corneille a réfléchi à la monstruosité au théâtre et a recherché la grandeur au travers de cette monstruosité. Il s'est interrogé sur le paradoxe de la mise en scène de ces monstres dans son *Discours sur la tragédie* (1660). Chez lui, les monstres offrent de nombreuses pistes d'étude dans leur dimension esthétique et morale ; ils illustrent le sublime dans le mal et autorisent une réflexion politique. Car Corneille ne peint pas « les hommes tels qu'ils devraient être », si on entend par là une conformité aux normes morales du bien. Beaucoup

[269] LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*

de ses personnages sont très noirs, telle Médée l'infanticide, telle Marcelle dans *Théodore*, ou encore Cléopâtre dans celle de ses pièces que Corneille préférait, *Rodogune*. Corneille lui-même expliquait d'ailleurs :

> *« Cléopâtre dans* Rodogune *est très méchante, il n'y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu'il la puisse conserver sur un trône qu'elle préfère à toutes choses, tant son attachement à la domination est violent ; mais tous ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut, qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent »*[270].

Mariette Cuénin-Lieber nous offre ainsi cette analyse de *Rodogune* :

> *« Avec Cléopâtre, le mal et le crime occupent le devant de la scène. Corneille a expliqué que la reine était le personnage principal de sa tragédie. La pièce ne doit son nom qu'à la confusion que le public eût pu faire, la tragédie s'intitulant Cléopâtre, entre la reine de Syrie et la princesse de* La Mort de Pompée.
> *Cette place prépondérante du mal, la personnalité de Cléopâtre, Corneille les a voulues. En effet, il faut rappeler que l'histoire ne lui fournissait que très peu de matériaux que l'on pourrait qualifier de moraux ou de psychologiques, à la différence des sources d'autres pièces. Cléopâtre n'est pas connue comme Auguste ou César (…).*
> *Or, en choisissant de faire de Cléopâtre un personnage hors du commun, tel qu'il paraît dans les monologues, Corneille a créé des liens de parenté entre elle et les représentants les plus significatifs de l'héroïsme cornélien. Cléopâtre, comme le héros généreux, a la lucidité sur elle-même et sur ce qu'elle entreprend : nous l'avons vue songer aux conséquences probables pour elle des meurtres qu'elle se prépare à perpétrer. Cette lucidité, elle l'exerce seule dans le monologue : elle n'a pas besoin qu'on l'aide à agir. Elle a la résolution et l'énergie qui font les grandes âmes et qui permettent de se libérer des entraves pour s'accomplir. Toutefois le sens de cet accomplissement n'est pas celui du héros cornélien : il est perverti et perverti volontairement et consciemment. Cléopâtre connaît la vertu. Elle sait au besoin en feindre l'exercice et trouve dans cette parodie un plaisir certain. Mais elle la repousse et en réserve l'usage aux âmes qu'elle juge basses. Elle s'est forgé une ligne de conduite personnelle. Ayant choisi le mal comme les autres héros le bien, c'est dans le crime le plus odieux aux yeux du « vulgaire », dans la transgression volontaire des valeurs admises qu'elle trouve la plus haute expression d'elle-même. Ce qui ne laisse pas d'être inquiétant dans le personnage voulu par Corneille, c'est que les qualités qui paraissent devoir conduire exclusivement à la générosité peuvent tout aussi bien servir le mal. Rodogune développe largement ce que Médée annonçait »*[271].

---

[270] CORNEILLE, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, 1660

[271] Mariette CUENIN-LIEBER, « Rodogune : le héros dans le mal », in *Corneille et le monologue*, volume 134 de *Biblio 17*, Gunter Narr Verlag, 2002, pp. 287-288

Qu'il s'agisse de Cléopâtre ou de Médée chez Corneille, ou encore d'Athalie ou de Nabuchodonosor, les grands criminels intriguent et séduisent. Ils nous séduisent dans la mesure où nous restons stupéfaits devant tant de virtuosité dans le Mal.

Saint Réal écrivait dans son essai *De l'usage de l'histoire* en 1671 :

> *« C'est une chose assez étrange, si l'on veut y faire réflexion, qu'il soit nécessaire de distinguer les plaisirs des hommes en naturels et ceux qui ne le sont pas. On trouve du plaisir à voir un beau jour, une belle nuit, un beau paysage, une belle personne ; il ne faut pas s'en étonner ; mais tout de même, on trouve du plaisir à voir donner une sanglante bataille, à voir jeter un homme à terre par un autre qui se joue, et cela est fort surprenant ; car non seulement la nature ne nous porte point à faire du mal à autrui, quand il ne nous en revient autre bien que celui de le voir ; mais encore elle nous inspire de la haine pour ce mal, quelque part qu'il soit, et même un désir de l'empêcher, autant que nous pouvons, bien loin de nous en divertir. Comme se peut-il donc faire, que nous ayons de la complaisance pour des objets, contre lesquels la nature réclame et implore pour ainsi dire, notre secours ? »*[272]

Le monstre, à toutes les époques, sait capter l'attention du spectateur, spectateur qui se révèle comme sous l'emprise de l'envoûtement de celui pour qui tout est possible et simple, y compris le crime.

Ainsi, le personnage monstrueux fascine tout autant qu'il fait peur, et cela est vrai aussi même pour les autres personnages des tragédies. On connaît la puissance avérée ou en germe du monstre et l'on redoute pourtant toujours davantage son manque total de limites. La séduction semble par là même venir de l'inconnu : le monstre, parce qu'il peut tout, suscite en chacun l'attrait total.

a) La sublimité noire

[272] SAINT-REAL, *De l'usage de l'histoire à M**** (1671), texte présenté par René DEMORIS et Christian MEURILLON, Villeneuve-d'Ascq, GERL 17µ/18, 2000, pp. 18-19

Les tragédies mettant en scène un monstre semblent révéler une originalité par rapport aux préceptes aristotéliciens selon lesquels la tragédie doit susciter la crainte ou la pitié. En effet, si mettre en scène les malheurs d'un homme parfaitement vertueux ne suscite pas de pitié, mais seulement de l'indignation et si pour cette raison les héros de tragédie doivent être « ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants » ; mettre en scène la punition d'un méchant absolu ne suscite pas non plus ni terreur ni pitié. Il semble qu'un troisième ressort tragique intervienne dans la mise en scène des monstres, à savoir l'admiration. Les dramaturges du siècle classique souhaitaient en effet susciter l'admiration des spectateurs, leur étonnement devant quelque chose d'extraordinaire. Dans plusieurs tragédies, nous avons donc affaire à des personnages suscitant l'admiration car l'on s'étonne devant l'extraordinaire en bien : on peut penser ainsi à Polyeucte chez Corneille ou Bérénice chez Racine. Mais les monstres semblent être à l'inverse des représentants de cette admiration devant l'extraordinaire en mal. Ce sont des personnages parfaits dans le mal. Et en ce sens, monstres comme héros suscitent la fascination des spectateurs.

En effet, d'un point de vue esthétique, le monstre se révèle être une incarnation du sublime, dans le sens où le sublime serait le naturel dans l'extraordinaire, ce qui subjugue et emporte au-delà du goût, mais un sublime inversé. Dans son impact esthétique, le monstre représente l'absolu, l'infini dans le Mal. La monstruosité dépasse ainsi nos facultés de représentation. Elle défie tout essai de figuration car dans ces tragédies à monstres brille un héroïsme du Mal qui éclaire l'univers des personnages d'une étonnante lumière noire.

Le personnage monstrueux est le digne représentant d'une obstination, d'un aveuglement volontaire. Tous les recours peuvent être les siens du moment qu'il atteint ses objectifs, aussi immoraux puissent-ils être. La justice par le crime est une aporie mais c'est en même temps quelque chose de fascinant. La sublimité du

crime dépasse alors la sublimité du doute ; le monstre, parce qu'il incarne le Mal dans sa totalité, dans son intégralité, devient un personnage entièrement sublime. Commettre l'extraordinaire est chez lui naturel, certes cela se fait toujours en Mal, mais il existe une plénitude de ce personnage qui laisse le spectateur stupéfait devant tant de cruauté. La sublimité est inversée parce qu'elle subjugue de ses possibles pourtant improbables et inhumains ; la sublimité est noire, parce que le Mal surprend et saisit le spectateur plus enclin à des situations et des êtres ordinaires, même embellis dans les autres tragédies classiques par les concepts de distanciation sociale et historique notamment.

La sublimité du monstre s'illustre aussi dans sa force et son énergie primitives. Au-delà de la noirceur, le monstre incarne la sauvagerie. D'ailleurs, le monstre paraît être à mi-chemin entre le sauvage et le barbare. C'est un sauvage en ce sens qu'il est dominé par ses passions et qu'il transforme en fureur meurtrière ses angoisses ou son désespoir. C'est aussi un barbare car c'est au nom de certains principes qu'il tue. Les monstres de notre corpus se révèlent être des barbares en ce sens que le crime prend naissance avec la justification d'une motivation psychologique, politique ou amoureuse claire. Toutefois, leur personnalité cruelle semble prendre le pas pour les conduire à une sauvagerie sans borne ; le crime est bien plus qu'un acte, il devient pour nos monstres un mode d'expression. Ces personnages révèlent leur puissance monstrueuse à travers lui. Ils se révèlent à travers lui, provoquant le sentiment de crainte auquel ils aspirent.

b) La grandeur surhumaine

Enfin, la beauté du monstre transparaît au travers de la grandeur qu'il incarne, grandeur d'ordre surhumain. Pour les autres protagonistes des tragédies, le

monstre est présenté comme un être tout-puissant, un être dont les possibles semblent au-delà de l'entendement ou au-delà de l'humain.

La terreur suscitée figure d'ailleurs précisément dans l'inconnu de cet homme qui apparaît plus fort que le commun des hommes.

Les dramaturges jouent d'ailleurs sur cette ambiguïté des personnages monstrueux. A la fois, ils campent le monstre dans son rapport humain avec les autres personnages et à la fois ils le présentent comme un être qui veut se distinguer de ses semblables par tous les moyens possibles. L'idée de la distinction par rapport aux autres est ici fondamentale. Le monstre apparaît comme un être qui se veut avoir une existence particulière. Or dans la tragédie classique habituelle, les héros tragiques essaient souvent de coller aux règles sociétales établies ; ils essaient parfois de se distinguer pour marquer les esprits de leur passage, de leur choix ou de leur règne, mais le véritable monstre veut marquer les esprits par son intransigeance, son inflexibilité, sa cruauté qui ne doivent pas être ébranlées. Il veut que l'on retienne de lui ce qui n'est même pas normalement du domaine de l'humain. Il veut que l'on se figure qu'il est un homme au-dessus des hommes, qu'il est un être plus puissant que ses semblables mêmes.

3) Fascination des dramaturges et des spectateurs

a) Admiration des dramaturges

Il s'agit d'étudier avec précision ce qui fait du monstre un personnage si particulier, à savoir la fascination qu'il exerce malgré ses actes insupportables tant sur les dramaturges que sur les spectateurs. En effet, cette idée de beauté du monstre, de grandeur dans le mal paraît paradoxalement et repousser et intriguer.

La fascination de l'horrible semble intemporelle. Depuis l'Antiquité, le public était attiré par les monstruosités physiques ou morales. Ici, dans l'époque concernée par notre étude, et en lien avec le goût pour l'intensité des émotions, le public cherche les émotions fortes. Et c'est pour répondre à cette attente des spectateurs que les dramaturges mettent en scène des tyrans sanguinaires.

Inutile de répéter tout d'abord que les dramaturges étaient eux-mêmes des personnes hautement lettrées qui avaient une bonne connaissance de l'histoire et donc des personnages intéressants à représenter au théâtre. Inutile de préciser que ces mêmes dramaturges étaient curieux de trouver des personnages à mettre en scène qui soient à même de séduire les spectateurs. Certes les auteurs choisissent pour sujets des événements, mythologiques, bibliques ou historiques, qui parlent au public, mais aussi ils choisissent des sujets propres à susciter chez ce public un engouement certain dans le respect des codifications tragiques de l'époque.

Et le monstre moral, dès sa résurrection littéraire à la fin du XVI^{ème} siècle, fascine les dramaturges. Plus qu'une fin en soi comme personnage tragique, il est un moyen pour les dramaturges afin de faire passer des messages précis. Le monstre devient le support de réflexions politiques et sociales. Il devient le révélateur de la capacité de l'homme à perpétrer l'impensable. Dans le climat d'après les guerres de religion, le monstre sert à enseigner, à démontrer les limites que peuvent atteindre ou dépasser les hommes au nom des convictions. Il incarne les risques encourus par une humanité qui se déchire sur des principes de foi. Il incarne les risques qui sous-tendent des croyances poussées à l'extrême dans un désir de domination et de suprématie.

Au moment du théâtre de l'échafaud, le monstre permet aussi de montrer sur scène des cas-limites du comportement humain. La cruauté atteint un paroxysme quand le désir de vengeance prédomine sur la raison et l'entendement commun. Toutefois, les valeurs sociétales de la fin du XVI^{ème} siècle et du début du XVIII^{ème} siècle ne sont pas identiques à celles du XVIII^{ème} siècle. Si les tragédies à

thématique religieuse montrent au début de la période que la foi peut être malmenée à outrance si l'on ne respecte pas son Dieu, avec Voltaire c'est la foi en elle-même qui est remise en cause, la foi et le fanatisme qui peut en découler.

Parfois aussi le questionnement repose sur le pouvoir et la puissance politique, et sur les dérives portées par des ambitions et des désirs de gloire prépondérants. Bien évidemment, les monstres proposés par les dramaturges sont précisément choisis selon le propos porté par l'auteur. Qu'il s'agisse de l'ambition dévorante du pouvoir avec Agrippine ou de la conservation coûte que coûte de celui-ci avec Attila, les auteurs campent aussi leurs monstres dans des contextes ou des moments de leur histoire qui soient éloquents pour les spectateurs. Parfois aussi ils ajoutent des personnages ou densifient l'intrigue pour mettre encore davantage en lumière l'aspect monstrueux des personnages en question. Prenons à ce sujet l'exemple de *Rodogune* de Corneille. Dans son *Avertissement* de 1647, le dramaturge donne ses sources en un passage d'Appian Alexandrin au livre des *Guerres de Syrie* puis explique :

> *« Voilà ce que m'a prêté l'histoire, où j'ai changé les circonstances de quelques incidents, pour leur donner plus de bienséance. Je me suis servi du nom de Nicanor plutôt que celui de Démétrius, à cause que le vers souffrait plus aisément l'un que l'autre. J'ai supposé qu'il n'avait pas encore épousé Rodogune, afin que ses deux fils pussent avoir de l'amour pour elle sans choquer les spectateurs, qui eussent trouvé étrange cette passion pour la veuve de leur père, si j'eusse suivi l'histoire. L'ordre de leur naissance incertain, Rodogune prisonnière, quoiqu'elle ne vînt jamais en Syrie ; la haine de Cléopâtre pour elle, la proposition sanglante qu'elle fait à ses fils, celle que cette princesse est obligée de leur faire pour se garantir, l'inclination qu'elle a pour Antiochus, et la jalouse fureur de cette mère, qui se résout plutôt à perdre ses fils qu'à se voir sujette de sa rivale, ne sont que des embellissements de l'invention, et des acheminements vraisemblables à l'effet dénaturé que me présentait l'histoire et que les lois du poème ne me permettaient pas de changer. Je l'ai même adouci tant que j'ai pu en Antiochus, que j'avais fait trop honnête homme dans le reste de l'ouvrage, pour forcer à la fin sa mère à s'empoisonner soi-même ».*

Les dramaturges, comme le fait ici Corneille, choisissent ainsi de sélectionner des passages précis de l'histoire connue de l'imaginaire collectif pour en développer un

aspect. Les dramaturges choisissent de représenter ces monstres car ils sont un moyen de mettre en lumière les peurs ressenties par des sociétés qui se questionnent. Pourtant, les monstres ne sont pas les seuls personnages tragiques des auteurs ; bien au contraire. Comment se fait-il en effet que Corneille ou Racine aient mis en scène des personnages *« ni tout à fait bons, ni tout à faits méchants »*, tels Andromaque, Phèdre ou Auguste, et des personnages entièrement méchants ? Pour beaucoup, il semble qu'il faille chercher des solutions du côté du pouvoir esthétique de ces monstres, qui, nous l'avons dit, suscitent l'engouement du public, et qui aussi sont porteurs de ressources littéraires fort intéressantes. La mise en scène du monstre permet aux dramaturges d'exploiter des thématiques nouvelles, justement parce que le monstre se situe dans le Mal absolu. Le choix tragique n'est plus à l'honneur, mais le choix est laissé au spectateur devant le Bien et le Mal. Le monstre en ce sens peut apparaître comme un aboutissement des personnages méchants en germe dans d'autres tragédies. Mais aussi le monstre permet au dramaturge de jouer différemment sur les codes de respect des bienséances. Plus ces bienséances seront importantes à respecter, plus les dramaturges insisteront sur des récits sanguinaires d'actions extra-scéniques. Certes, au début du XVII^{ème} siècle, le spectateur assiste à des viols et des mutilations, mais au fil de la période, si les bienséances doivent de plus en plus être respectées, les récits paraissent de plus en plus sanglants. Les dramaturges jouent donc sur cette dichotomie du monstrueux et du représentable ; ils jouent sur une puissance littéraire que ne leur prodiguent pas les mises en scène de personnages tragiques plus habituels. Les possibles d'écriture des dramaturges s'en trouvent donc démultipliés. Pourtant, l'exercice est délicat. Comment en effet exprimer l'horreur que l'on ne doit pas voir ?

L'exercice de style semble stimulant comme pour Crébillon qui explique ainsi dans sa Préface d'*Atrée et Thyeste* :

> *« Il n'y a presque personne qui ne se soit soulevé contre ce sujet. Je n'ai rien à*

> *répondre, si ce n'est que je n'en suis pas l'inventeur. Je vois bien que j'ai eu tort de concevoir trop fortement la tragédie comme une action funeste qui devait être présentée aux yeux des spectateurs sous des images intéressantes, qui doit les conduire à la pitié par la terreur, mais avec des mouvements et des traits qui ne blessent ni leur délicatesse ni les bienséances. Il ne reste plus qu'à savoir si je les ai observées, ces bienséances si nécessaires. J'ai cru pouvoir m'en flatter. Je n'ai rien oublié pour adoucir mon sujet, et pour l'accommoder à nos mœurs »*[273].

Et un peu plus loin au sujet de la coupe pleine de sang bue par Thyeste :

> *« J'avouerai cependant que cette scène me parut terrible à moi-même ; elle me fit frémir, mais ne m'en sembla pas moins digne de la tragédie »*[274].

Ainsi, pour les dramaturges, l'attrait et la fascination pour les monstres s'expliquent par les possibles que leur représentation sous-tend. La mise en scène de monstres devient une source de richesse littéraire, un exercice de style différent de celui des autres tragédies aux héros plus habituels, et surtout elle porte en elle le travail réflexif de ce qui nous attire et nous repousse à la fois.

b) Attentes du spectateur

Selon l'analyse proposée par Antonin Artaud[275] sur les attentes du spectateur à l'époque, il semble que, plus que d'un « beau texte », il était probablement à la recherche d'émotions fortes capables de le troubler et d'ébranler tous ses sens. Le spectateur de l'époque était ainsi désireux de se laisser emporter par la dangereuse folie des passions qui règne ordinairement sur la scène baroque.

---

[273] CREBILLON, Préface d'*Atrée et Thyeste*, in *Théâtre du XVIII^e siècle*, tome I, 1700-1756, Edition de Jacques TRUCHET, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, NRF, Paris, 1973, p. 4

[274] *Ibid.*

[275] Antonin ARTAUD, *Le Théâtre et son double,* Gallimard, Paris, 1938

Pour le spectateur de l'Ancien Régime, il existe un réel plaisir qui se dégage du spectacle de la monstruosité. Nous avons évoqué en première partie de ce document la sensibilité au monstrueux à l'époque. Toutefois, au-delà même de cette sensibilité, nous ne pouvons que constater l'attrait que représente le spectacle de l'altérité. En effet, du fait même de sa cruauté, le monstre nous paraît de prime abord être un autre que nous. Pourtant, il est un homme parmi les hommes, et devient dès lors un être paradoxal qui à la fois repousse et fascine. L'autre devient en ce sens un être qui effraie mais qu'on voudrait comprendre. Il devient la représentation des possibles de l'humain d'une cruauté absolue, mais une représentation qui intrigue, que l'on voudrait saisir. La fascination des spectateurs semble intrinsèquement liée au désir de compréhension de la monstruosité. Certes celle-ci nous effraie, certes celle-ci nous repousse même, néanmoins elle capte toute notre attention car elle sort précisément de l'entendement commun, de l'ordinaire que l'on maîtrise.

Le spectacle en lui-même de cette monstruosité relève d'une grande virtuosité : les spectateurs aiment voir représenter le monstre, aiment voir cette cruauté mise en lumière par des dramaturges brillants, aiment voir surtout comme dans un condensé choisi un moment-phare de la vie des monstres où la cruauté semble la plus probante. Le spectateur de tragédie sait par avance que le spectacle du monstre représentera une période précise, très parlante par nature, où ce monstre se révèle absolument odieux. La lecture des récits historiques ne remporte d'ailleurs pas le même succès car ceux-ci narrent l'intégralité de la vie des personnages sanglants : la tragédie elle opère une sélection pour ne représenter que le plus éloquent.

La fascination pour le monstre tient aussi probablement à ce que les spectateurs assistent à des spectacles de cruauté, en étant eux-mêmes hors d'atteinte puisque l'on est précisément au spectacle. L'idée d'identification théâtrale tient ici une place prépondérante. Si le spectateur devait assister dans la réalité à de telles scènes

sanguinaires, nul doute qu'il ne resterait pas longtemps observer ce qui se passe. Pourtant, dans la symbolique même du théâtre, le spectateur assiste à ces scènes, et tout est fait par les dramaturges pour qu'il s'y sente investi, mais ne coure aucun danger. La fascination pour l'horrible en ce sens touche presque au voyeurisme de la cruauté. L'être humain, avant d'être spectateur de tragédie, paraît intrigué par les possibles de la monstruosité. Est-ce à dire pour autant qu'il y ait un sadisme caché en chacun des hommes ? Il semble qu'il ne faille pas non plus aller jusqu'à cette conception, mais surtout il semble qu'il y ait une attirance certaine pour l'inconnu, le monstre étant en lui-même une illustration des mises en application de l'inconnu à outrance qui peut dormir en chacun. La fascination pour le monstrueux en ce sens appelle la partie sombre de tout spectateur, désireux de se poser face à ses propres limites. Mais dès lors, l'interrogation sur ses propres limites renvoie aussi à une interrogation sur les limites des autres. Le monstre, autre par excellence, renvoie ainsi l'image d'un être stupéfiant de grandeur au travers même de sa cruauté. Il incarne la suprématie des émotions noires, la domination du Mal sur un Bien voulu d'ordinaire par tout un chacun. Le monstre, comme contre-exemple opposé à toute morale, renvoie le spectateur à ses propres failles. A travers ce personnage, un éclairage se fait ainsi sur l'homme dans une société d'Ancien Régime où l'on s'interroge grandement sur le pouvoir, la justice ou encore le Bien et le Mal.

Le théâtre d'autre part était l'un des divertissements majeurs à l'époque et le spectateur, désireux de s'abandonner, et pas seulement de se laisser porter, à de fortes émotions, trouve dans le monstre de tragédie un être qui le pousse dans ses retranchements ; par la cruauté de sa pensée et de ses actes, le monstre répond aux désirs profonds d'un spectateur qui veut se voir saisi par des sentiments intenses.

c) Monstruosité et désir de transgression

Le monstre comme double du spectateur ?

Etant donné la fascination exercée par les personnages monstrueux, l'on peut s'interroger sur ce qui permet cette attitude paradoxale, à savoir celle de s'attarder à plaisir sur ce qui dégoûte et terrifie. En effet, une idée que l'on pourrait ici approfondir serait celle de savoir si le monstre ne renvoie pas à une sorte de double du spectateur. Sans entrer dans une étude psychanalytique du monstre ou du spectateur, et sans trop entrer donc dans des écrits postérieurs à la période concernée par cette étude, nous pouvons néanmoins poser quelques éléments éclairants quant à la considération que l'on peut avoir pour l'horrible. Au début du XX^{ème} siècle, Sigmund Freud propose des théories autour de la nature et de la culture. Dans son ouvrage notamment *Malaise dans la civilisation*[276], il explique combien l'homme doit lutter au quotidien contre des pulsions du fait des codifications établies par l'ensemble des institutions. Selon le médecin et psychanalyste, il y aurait en chacun un désir refoulé de toute-puissance. En ce sens, à la lumière des propos psychanalytiques, l'on peut s'interroger sur la possibilité que le monstre devienne effectivement dans la tragédie un reflet de désir de toute-puissance de chaque spectateur. Cela pourrait expliquer l'attrait qu'il suscite en chacun, la fascination qu'il engendre au moment de sa représentation. Le monstre, par sa transgression des lois qui régissent la société, nous renvoie à nos propres contradictions internes. En effet, si le thème de la méchanceté inspire crainte et fascination, à l'origine de cette attirance, sans doute y a-t-il un certain goût pour la transgression.

S'intéresser au monstre revient dès lors à s'intéresser à ce que l'homme peut

[276] Sigmund FREUD, *Malaise dans la civilisation*, texte de 1929, Collection Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, Paris, 2010. Freud y explique pourquoi l'agressivité, l'hostilité et la cruauté sont inhérentes au genre humain, et montre à quelles conditions la culture permet de contrôler les pulsions de mort.

commettre, et par là même jusqu'où chacun de nous peut aller. La mise en scène du monstre permet ainsi aux spectateurs de jouir du retour du refoulé sous l'apparence sécurisante de la distanciation permise par l'acteur.

La volonté de puissance semble ainsi prendre le pas sur la volonté sociale du Bien commun.

Un exutoire aux fantasmes ?

Les monstres, s'ils offrent à voir au spectateur ou au lecteur leur propre monstruosité qui réside dans le désir de transgression, offrent aussi un exutoire aux fantasmes. Ils reflètent en quelque sorte nos désirs de toute-puissance, de pérennité, de violence, et tout ce que nous refoulons habituellement.

Mais en même temps, ces excès et ces transgressions nous font peur. Nous sommes face à ces personnages dans une réaction de rejet. Est-ce parce que nous refusons de voir ce qu'ils dévoilent de nous ? Freud en tout cas voit dans cette angoisse du monstre la peur de reconnaître en nous des désirs primitifs, inavouables, liés en particulier à la violence de l'homme. Le monstre dès lors serait une projection des pulsions secrètes.

Toutefois l'inquiétante étrangeté et le retour du refoulé effraient. Avec le monstre, ce sont les horreurs qui sont montrées dans toute leur plénitude. L'attirance pour le monstrueux révèlerait ainsi l'inhumanité comme un fantasme humain.

Avec Freud, il semble que nous sommes en présence d'une distance constitutive de l'illusion théâtrale. L'illusion selon lui est rendue possible précisément par cette distance entre le personnage et le spectateur rendue manifeste par l'intermédiaire de l'acteur. Quelle que soit la force des pulsions mises en jeu dans l'identification, on constate une absence de la douleur car l'on sait que c'est un autre qui agit ou souffre sur la scène. L'on sait aussi que, en tant que spectateur, on ne court aucun danger quand bien même les actes peuvent être très violents, car le théâtre

propose une distanciation évidente par sa forme.

Jouir du spectacle du monstre en ce sens reviendrait à canaliser cette attirance, ce fantasme dans un moment de représentation bien déterminé, un moment théâtral cadré.

Comprendre le monstre reviendrait aussi à se comprendre soi-même. Comprendre pourquoi, à un instant de sa vie, il enfreint tous les codes sociaux reviendrait à comprendre en filigrane pourquoi, malgré certaines pulsions potentielles, nous nous devons de les respecter.

CHAPITRE 6 : LE MONSTRE, ENTRE SUPREMATIE ET FAIBLESSE

Dans son hypertrophie du moi et sa soif de puissance, il semble que le monstre manifeste malgré tout des limites à son autorité. En effet, en analysant en profondeur les tragédies à monstres, on constate que la fragilité n'est pas seulement l'apanage des victimes du monstre car lui-même présente une certaine faiblesse que ce soit dans une crainte paranoïaque pour sa sécurité ou par rapport à des désirs inassouvis.

Le but n'est pas d'excuser le comportement monstrueux mais de comprendre comment on en arrive à commettre des actes monstrueux. Le monstre est-il cruel par essence ou existe-t-il une souffrance ou une perturbation préalables ? Dès lors les monstres de notre corpus dévoilent qu'un problème psycho-pathologique peut se poser et le pouvoir peut apparaître comme un élément pathogène.

1) Insatisfactions récurrentes chez le monstre

a) Désillusions du monstre

Le personnage monstrueux se retrouve ainsi de façon relativement récurrente face à des désillusions. Bien évidemment, le personnage étant présenté comme un être qui veut tout et tout de suite, il est évident que certains murs se dressent parfois devant lui. Les dramaturges choisissent donc de montrer ce qui leur fait parfois obstacle, selon la visée qu'ils veulent donner à leur pièce.

Ainsi, dans plusieurs de nos tragédies, les monstres n'obtiennent pas toujours tout ce qu'ils veulent. Cela peut survenir sur le plan amoureux comme sur le plan social et politique.

Dans *Britannicus* de Racine, Néron ne peut obtenir le cœur de Junie. Pourtant,

Néron aime étrangement. Il permet à Junie de voir Britannicus mais lui demande de feindre l'indifférence. Si elle n'obéit pas, Britannicus mourra. Aimer, contraindre, faire souffrir sont pour Néron indissolublement liés. Son sentiment amoureux est teinté de sadisme. Et s'il ne peut être aimé, Néron trouve une jouissance de substitution en la souffrance de son rival :

« Je me fais de sa peine une image charmante »[277]

Globalement, Néron, révolté contre sa mère, n'a pas le courage de sa révolte. Son hypocrisie vient de sa lâcheté. Néron incarne ainsi pendant un moment un caractère infantile et pourtant terrifiant et pitoyable.

Agrippine pour sa part révèle aussi une frustration énorme : celle de ne plus être en situation de toute-puissance. Elle semble presque perdre la maîtrise d'elle-même quand elle évoque ce pouvoir qu'elle n'a plus. De ce fait, elle accumule les erreurs : elle prend pour cible le vieux précepteur Burrhus alors que celui-ci lui propose son alliance et ne se rend pas compte du danger que représente Narcisse. Elle soutient aussi Britannicus alors qu'elle sait ne rien pouvoir attendre de lui s'il venait à régner. Enfin, elle se laisse aveugler par son fils à l'acte V. D'acte en acte, nous la voyons perdre pied. Monstre elle-même, elle a engendré un fils monstrueux contre lequel elle est peu à peu désarmée.

Deux visages de la faiblesse ici donc : d'une part la faiblesse politique et familiale, car Agrippine se désole de ne plus avoir de pouvoir tant sur l'Etat que sur son propre fils, et d'autre part la faiblesse sentimentale d'un Néron, encore jeune dans sa monstruosité, qui n'ose affronter sa mère et assumer pleinement son échec avec Junie.

Comme chez Baro, dans sa *Parthénide*, où Alexandre est un personnage « mauvais » mais humanisé par son penchant amoureux, la faiblesse liée à la

[277] RACINE, *Britannicus*, Acte II, Scène 2, v.751

tromperie ou au mensonge conjugal est sujette à de nombreuses vengeances. Nos monstres du corpus sont malgré eux des êtres qui voudraient se faire aimer. L'amour contrarié comme ressort littéraire puissant de la tragédie trouve aussi sa place dans les tragédies à monstres. Pourtant, le rappel des crimes du monstre fait que le spectateur comprend d'entrée de jeu pourquoi le monstre est si peu aimable, quand dans les autres tragédies plus habituelles, il plaint le héros en proie à sa solitude forcée ou à son amour impossible.

Dans *Médée* de Corneille, Médée est abandonnée par Jason qui lui préfère Créuse et c'est pour cela qu'elle se venge.

Dans *Atrée et Thyeste* de Crébillon, la monstruosité vient aussi d'une souffrance amoureuse. Atrée explique comment son frère Thyeste lui a dérobé la femme qu'il aimait, Ærope. C'est pour venger cet affront qu'Atrée a médité sa vengeance. Certes la vengeance a pris le pas sur la défaite amoureuse, mais l'origine du Mal s'y trouve bien puisque Crébillon nous en rappelle bien la source.

Chez Voltaire, c'est Polyphonte qui ne parvient pas à réaliser son projet d'union (en vue du pouvoir) avec Mérope.

Chez Campistron, l'Empereur est certes marié à Irène, mais celle-ci aime toujours son fils Andronic. Il faut dire que les jeunes gens s'aiment depuis l'enfance et que l'Empereur a épousé la jeune femme envers et contre tout :

> Léon à Marcène :
>
> *« L'Etat de cette Cour, Seigneur vous est connu,*
> *Depuis près de deux mois qu'en épousant Irène,*
> *L'Empereur s'est lié d'une nouvelle chaîne,*
> *Qu'enlevant la princesse à son fils malheureux,*
> *D'une foi tant jurée, il a rompu les nœuds »*[278].

[278] CAMPISTRON, *Andronic,* Acte I, scène 2, v. 52-56

Et Andronic déclare acte I, scène 7 :

> *« Irène est trop charmante et je sens mon amour,*
> *Sans espoir, sans désir s'accroître chaque jour,*
> *Je la vis, je l'aimai dès sa plus tendre enfance,*
> *Cet amour s'est nourri de cinq ans d'espérance ».*

La pièce retrace peu à peu la certitude qu'a l'Empereur des sentiments amoureux encore existants entre son fils et Irène :

> *« Ce n'est pas tout. Dans ce fatal moment*
> *Je sens mon cœur troublé d'un autre mouvement,*
> *Ah ! Qu'Andronic encore et m'alarme et me gêne*
> *Pourquoi dans ses desseins fait-il entrer Irène ?*
> *Quel intérêt prend-elle au destin de mon fils ?*
> *Que dis-je ? Ils se parlaient quand je les ai surpris ;*
> *J'ai remarqué leur trouble en me voyant paraître,*
> *Ô ciel ! Quelle terreur ! Je me trompe peut-être,*
> *Chassons cette pensée, épargnons à nos yeux*
> *Tout ce qu'a de cruel cet objet odieux (…)*
> *Andronic, je le sais, aima l'impératrice,*
> *Et bien qu'à ses désirs mon hymen la ravisse,*
> *Ce feu dont il brûlait peut n'être pas éteint,*
> *Et peut-être qu'Irène et l'écoute et le plains :*
> *Ah ! Si je le croyais… Un châtiment sévère…*
> *Allons, développons ce funeste mystère ;*
> *Ils se cachent en vain, et pour tout deviner,*
> *C'est assez que mon cœur commence à soupçonner,*
> *Ne différons donc plus, et si je vois le crime,*
> *Punissons sans songer si j'aime la victime »*[279].

La répétition de la locution adverbiale « peut-être » illustre bien ici les doutes auxquels est soumis l'Empereur. Il n'est pas encore sûr de ce qui se passe entre son fils et Irène mais pense déjà à sa vengeance si ses soupçons venaient à se confirmer. La tragédie va mettre en scène au fur et à mesure la recherche de la vérité par ce personnage. En usant notamment du stratagème d'une lettre écrite

[279] *Ibid.*, Acte II, Scène 7, v. 691-714

par Irène et sur laquelle il a mis la main, et qu'il donne à Andronic, il observe la réaction de son fils et comprend définitivement que les deux jeunes gens s'aiment.

> *« J'ai vu jusqu'à mes pieds ce superbe courage,*
> *De ses respects forcés désavouer l'hommage,*
> *Il n'a pu soutenir un repentir trompeur,*
> *Et sa bouche a trahi la fierté de son cœur.*
> *Dans quels temps ? Au moment que malgré ma colère*
> *Le traître me faisant sentir que j'étais père,*
> *Que toute ma fureur m'allait abandonner :*
> *Que sais-je ? Quand mon cœur eût pu lui pardonner*
> *Que cette lettre entre eux marque d'intelligence ?*
> *Vous n'abuserez plus de mon trop d'indulgence,*
> *Traîtres. Mais par quel charme ont-ils pu m'éblouir,*
> *Comment ont-ils osé songer à me trahir ? (…)*
> *Dans mon propre palais, au milieu de ma Cour,*
> *Je me vois le jouet d'un téméraire amour,*
> *Deux perfides sans art, et sans expérience,*
> *Aveuglant ma raison, et trompant ma prudence,*
> *Démentent par des feux mortels à mon honneur,*
> *Tout ce que l'univers publie en ma faveur. (…)*
> *Ô malheureux époux ! Ô déplorable père !*
> *Où dois-tu t'arrêter ? Où porter ta colère ? »*[280]

L'Empereur comprend définitivement qu'Irène et Andronic s'aiment et se sent trahi (d'où les appellations de traîtres et de perfides) ; il sent qu'on lui a caché des choses. Sa faiblesse peut être celle de ne pas avoir compris que la femme qu'il aimait en aimait un autre, son propre fils de surcroît, mais on note aussi un certain relâchement de ce personnage qui aurait presque pu céder aux supplications d'Andronic de lui laisser la vie sauve. S'il a pu hésiter l'espace d'un instant entre son statut de père et son rôle d'Empereur, lui se veut intouchable, il ne peut souffrir d'avoir été trompé malgré lui, même uniquement psychologiquement. Double faiblesse du monstre donc ici : il aime une femme qui ne l'aime pas, et il a hésité dans sa prise décision. Mais on ne peut que noter une autre faiblesse chez

[280] *Ibid.*, Acte IV, Scène 10, v. 1164-1194

l'Empereur : celle de se laisser influencer par ses ministres. Certes à l'acte I, Léon feint d'avoir été un objet de l'Empereur qui attisait une haine réciproque entre lui et l'autre ministre Marcène, mais au fil de la tragédie, on comprend que l'Empereur peine globalement à prendre certaines décisions seul. Léonce lui demande d'ailleurs de choisir seul quel sera le sort des Bulgares (acte I, scène 5). Ses ministres arrivent d'ailleurs à le convaincre à la fin de l'acte II qu'Andronic risque de prendre la fuite envers et contre tout.

A la fin de la pièce enfin, après avoir fait tuer Andronic et provoqué indirectement la mort d'Irène, même s'il revient vite à l'égocentrisme, il se dit malheureux de la situation.

b) Doutes et angoisses

Face à son sentiment paranoïaque et à ses craintes de perdre sa légitimité, aussi forcée soit-elle, le monstre apparaît aussi régulièrement en proie à des idées de persécution qui le taraudent. Ainsi, même lorsqu'il dispose d'un pouvoir absolu, le personnage éprouve à son détriment les limites de son autorité.

On observe ainsi le malaise et la peur que peut ressentir le monstre. Athalie, après le rêve qu'elle a fait, est inquiète face à Joas. Reste à savoir si Racine voulait montrer en cette reine tyrannique une sorte d'humanité cachée ou s'il voulait montrer que le monstre combat sa peur par le meurtre, puisque Athalie décide de tuer l'enfant qu'elle redoute. Mais Racine campe aussi volontairement le monstre dans une situation de faiblesse relative pour accroître la tension chez les spectateurs. C'est d'ailleurs ce qu'il écrit en préface d'*Athalie* quand il explique la présence de Joad, le grand prêtre, dans la distribution : « cette prophétie sert beaucoup à augmenter le trouble dans la pièce, par la consternation et par les différents mouvements où elle jette le chœur et les principaux acteurs ». Ainsi, à

l'acte I, scène 1, Joad dit il à Abner :

> *« Je ne m'explique point. Mais quand l'astre du jour*
> *Aura sur l'horizon fait le tiers de son tour,*
> *Lorsque la troisième heure aux prières rappelle,*
> *Retrouvez-vous au temple avec ce même zèle.*
> *Dieu pourra vous montrer par d'importants bienfaits,*
> *Que sa parole est stable et ne trompe jamais »*[281].

Dès lors, le spectateur se retrouve face à sa terreur pour le monstre Athalie mais peut quand même espérer une fin positive pour l'enfant Joas.

De la même façon, Nabuchodonosor montre une apparente faiblesse devant sa femme et accepte pour elle de ne pas tuer Sédécie. Sa perfidie est pourtant notable puisqu'il choisit de le laisser en vie comme il l'avait dit à sa femme, mais de lui crever les yeux.

Dans *Héraclius* de Corneille, on observe aussi les nombreux doutes de Phocas, acte IV, scène 3, quand il ne sait pas lequel d'Héraclius ou de Martian est son fils. Phocas demande alors ouvertement conseil à Exupère et Amintas :

> *« Vous donc, mes vrais amis, qui me tirez de peine ;*
> *Vous, dont je vois l'amour quand je craignais la haine ;*
> *Vous, qui m'avez livré mon secret ennemi,*
> *Ne soyez point vers moi fidèles à demi :*
> *Résolvez avec moi des moyens de sa perte :*
> *La ferons-nous secrète, ou bien à force ouverte ?*
> *Prendrons-nous le plus sûr, ou le plus glorieux ? »*[282]

Puis toujours dans cette même scène, Phocas exprime clairement une autre crainte

[281] RACINE, *Athalie*, Acte I, Scène 1, vv. 153-158

[282] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte III, Scène 4

dans une courte réplique :

« Ce peuple que je crains ».

Le monstre, en proie à ses angoisses, ne parvient plus ici à agir seul et finit ainsi :

« C'en est trop, Exupère : allez, je m'abandonne
Aux fidèles conseils que votre ardeur me donne ».

En outre, la faiblesse du monstre peut aussi se comprendre différemment. Si l'on s'intéresse à Néron, nous pouvons constater le caractère trouble de sa relation avec sa mère. Si Tacite et Suétone ont insisté sur les débauches variées de Néron, Racine pour sa part choisit de privilégier la peur maladive qu'il éprouve envers sa mère Agrippine en campant un personnage anxieux et peu sûr de lui.

c) Aporie du monstre

Contrairement à ce que dit Narbas dans *Mérope* :

« Les habiles tyrans ne sont jamais punis »[283],

les monstres font parfois l'objet d'attaques. Nous l'avons dit auparavant, plusieurs monstres du corpus meurent assassinés à la fin des tragédies ; certes leur vision du pouvoir et leur caractère n'a pas changé quand la mort les frappe, mais ils sont *in fine* malgré tout punis. Dans *Mérope* d'ailleurs, Polyphonte meurt finalement sous l'attaque d'Egisthe, le roi légitime. Il semble surtout qu'il y ait dans le traitement littéraire que donnent les dramaturges de ces personnages à un moment de leur vie, une volonté de garder des buts moraux. Cette citation de Narbas sonne de ce fait en contrepoint de la fin de la tragédie. Voltaire veut ainsi faire passer un

[283] VOLTAIRE, *Mérope*, acte V, scène 5, v. 1252

message clair indiquant que même s'il est difficile de lutter contre la tyrannie, le combat n'est jamais inutile car il peut aboutir à un retournement de situation.

Les faiblesses attribuées aux monstres sont choisies par les dramaturges. Evidemment, ceux-ci respectent les mythes et histoires connues dans l'imaginaire collectif, mais puisqu'ils opèrent des choix dans la représentation ou non de certains protagonistes ou du moment de l'action, on peut aussi penser légitimement que le fait de mettre en scène des faiblesses du monstre n'est pas anodin. La maturation de la vengeance est en ce sens un élément primordial : il semble que le monstre ait besoin de savourer son projet de vengeance avant même sa vengeance afin d'asseoir sa cruauté. Dans la perspective chrétienne qui baigne la période d'Ancien Régime, représenter une faiblesse du monstre revient en quelque sorte à en montrer l'aporie. L'homme, veuille-t-il se dresser devant l'ordre suprême divin, n'en reste pas moins un homme au sein de la société dans laquelle il évolue.

Le monstre parfait en ce sens est un paradoxe en soi. La suprématie totale dans tous les domaines est ainsi remise en question. La puissance trouve elle-même ses limites dès lors qu'elle se heurte à d'autres hommes. Forcer le pouvoir est une chose, forcer le respect ou l'amour en est une autre. Et il est impensable de forcer l'amour par le biais du pouvoir. Voilà pourquoi aussi peu à peu, et au fil de ces réflexions, on en arrive au nouveau type de monstre incarné par Mahomet, qui parvient à se faire apprécier comme tyran. Le monstre sanguinaire aimé de tous est impensable, sauf quand la foi en elle-même entre en jeu. Dès lors, l'appréhension du personnage par tout un chacun est éclairée d'une lumière autre : celle de l'amour par anticipation, celle de l'amour sans question, celle de l'amour aveugle car symbole de la confiance sans faille en vue d'un après qu'on redoute. L'utilisation de la foi pour parvenir au pouvoir confère ainsi au monstre une puissance décuplée : celle de représenter aux yeux du peuple le syncrétisme du dirigeant suprême dans l'alliance du pouvoir temporel et du pouvoir spirituel.

L'aporie du monstre est donc de n'être qu'un homme parmi les hommes. Le monstre physique en cela avait une dimension bien spécifique : celle de ne pas être un homme et de ne pas être soumis donc aux mêmes lois qui régissent les rapports humains et sociétaux. Le monstre moral lui est à la croisée de différentes conceptions : homme parmi les hommes, il est aussi l'incarnation de l'orgueil, de la concupiscence, de l'ambition dévastatrice.

Les dramaturges insistent sur ce point justement en montrant sa faiblesse. C'est parce qu'il est un homme qu'il présente des failles, et c'est parce qu'il se pose en être supérieur aux autres hommes qu'il combat ses failles par le crime et le meurtre.

2) La monstruosité : offensive de la faiblesse ou folie ?

a) Essai d'étude psychanalytique du monstre

Dans son ouvrage intitulé *La Pesanteur et la Grâce*, Simone Weil propose une analyse tout à fait intéressante à propos de la méchanceté. L'approche de l'auteur est certes contemporaine mais nous pouvons malgré tout y percevoir une idée tout à fait intéressante sur le type de comportement du monstre. Selon elle, la méchanceté est une façon de se mettre en valeur ; c'est un moyen de se sentir supérieur en abaissant les autres.

> *« L'acte méchant est un transfert sur autrui de la dégradation qu'on porte en soi. C'est pourquoi on y incline comme vers une délivrance. […]*
> *Quand il y a transfert de mal, le mal n'est pas diminué mais augmenté chez celui d'où il procède. Phénomène de multiplication »*[284].

Peut-on avec Simone Weil aller dans ce sens et dire que pour nos monstres de

[284] Simone WEIL, *La Pesanteur et la Grâce*, Coll. Agora, Pocket, Plon, 1991 (texte de 1947), pp. 87-88

tragédies, la méchanceté serait en quelque sorte une façon de se montrer supérieurs ?

Il faudrait, semble-t-il, établir d'ores et déjà quelques distinctions. En effet, pour être monstrueux, un tyran n'en est pas moins un être qui se veut être respecté. Nos monstres du corpus font preuve de beaucoup de méchanceté, de machiavélisme même, mais sont aussi très fiers d'eux. Se montrer supérieurs est une de leurs caractéristiques, mais surtout ils pensent véritablement l'être et veulent donc que les autres protagonistes voient les choses comme eux.

Les dramaturges percent en cela au jour un ressort précis de la monstruosité notoire : celle de vouloir imposer aux autres une vision personnelle, fut-elle erronée. Quand Nabuchodonosor se pose en égal des dieux, il veut que les autres protagonistes le voient aussi de cette façon. Quand l'Empereur d'*Andronic* ou encore Athalie veulent étaler leur surpuissance et leur inflexibilité, ils attendent aussi que les autres personnages en restent saisis. Quand Médée veut se montrer au-dessus de toutes les lois, elle a même recours à la magie qui, effectivement, fait d'elle un personnage à part. Les monstres mettent ainsi tout en œuvre pour que leur puissance ne soit pas remise en question. Quand bien même ils ne connaissent des faiblesses, ils tâchent de tout leur être de les rendre invisibles aux yeux de tous.

Le théâtre tragique de l'Ancien Régime nous offre ainsi bon nombre de rois méchants ou de personnages cruels, mais ce sont ceux qui cachent le plus leurs faiblesses qui nous paraissent les plus monstrueux.

Certains écrits se plaisent ainsi à mettre en lumière les origines et les moyens des grands monstres. A notre époque actuelle aussi d'ailleurs, les grands monstres sont présentés comme étant ceux qui cachent leurs failles profondes, ou qui les déguisent pour devenir plus cruels encore. Il n'est qu'à penser à des écrits retraçant

l'enfance d'Hitler[285] pour voir que les véritables monstres sont parfois présentés comme des faibles qui compensent leur infériorité par le meurtre et la grandeur qu'ils veulent se donner, parce qu'ils aimeraient l'avoir naturellement.

Ne pas avoir d'autorité naturelle est ainsi selon toute apparence une hantise du personnage monstrueux. Et leur désir de domination, en faisant connaître au plus grand nombre cette domination, en est très éloquent.

Les dramaturges nous montrent que c'est spécifiquement leur manque de reconnaissance qui crée chez les monstres un besoin de reconnaissance. C'est précisément leur manque d'autorité qui fait des monstres des personnages dictatoriaux.

- Dans *Les Juives*, Nabuchodonosor n'a pas de pouvoir absolu puisqu'il n'ose s'opposer ouvertement à sa femme et préfère feindre le pardon.
- Dans *Scédase*, les deux hommes ne parviennent pas à se faire naturellement apprécier des deux sœurs et leur imposent donc le viol.
- Dans *Orbecce-Oronte*, Sulmon n'a pas de respect ni d'autorité paternelle évidente puisque sa fille épouse en cachette Oronte.
- Dans *La Tragédie du More Cruel*, le More ne fait que se venger de son ancien statut d'esclave et de ses années d'impuissance et d'obéissance forcées.
- Dans *Médée*, le personnage éponyme a perdu son statut d'épouse puisque Jason lui a préféré Créuse.
- Dans *Rodogune*, Cléopâtre voue une haine sans pareil à Rodogune, celle que lui a préférée son ancien mari Nicanor
- Dans *Théodore vierge et martyre*, Marcelle est présentée comme une mère et une femme sans recours quand sa fille, et elle-même indirectement, est répudiée par

[285] On peut penser ici à la nouvelle *Pauvre petit garçon* de Dino Buzzati ou à *L'enfance d'un chef* de Jean-Paul Sartre.

Placide

- Dans *Héraclius*, Phocas a été trompé et sans le savoir au début de la tragédie aime comme son fils le fils de son ennemi
- Dans *Attila*, le tyran veut épouser l'une des deux princesses afin de disloquer l'alliance entre Romains et Francs qui a provoqué sa fameuse défaite aux Champs Catalauniques
- Dans *Britannicus*, Agrippine veut retrouver la gloire qu'elle a perdue, et Néron est sous le joug d'une mère possessive et redoutable et aime sans retour Junie.
- Dans *Andronic*, l'Empereur a épousé Irène tout en sachant que son fils l'aimait mais il comprend vite qu'Irène aime aussi son fils en retour.
- Dans *Athalie*, la reine a pris le pouvoir en massacrant la famille héritière ; elle est en proie à des doutes depuis deux rêves où elle se voyait faire assassiner. Elle doute ainsi de la continuation de son usurpation.
- Dans *Atrée et Thyeste*, Atrée en veut à son frère de lui avoir enlevé Ærope.
- Dans *Mahomet*, le personnage éponyme se heurte à la volonté du roi païen Zopire de résister au siège de La Mecque et au refus cinglant de Palmire qu'il veut épouser.
- Dans *Mérope*, Polyphonte met tout en œuvre pour parvenir au pouvoir, mais cela est difficile car le pouvoir ne lui revient pas de droit. Son désir de puissance se trouve confronté à des obstacles politiques.

En ce sens donc, et au regard des différents monstres présentés dans ce corpus, l'on peut noter que le monstre pose des actes qui apparaissent comme des offensives aux faiblesses qu'il connaît. Pour autant, le monstre se révèle impitoyable et l'on sent chez lui un tel débordement de toute limite morale que l'on peut se demander s'il n'y a pas d'autres motivations qui guident ses actes.

Une vengeance méditée et mûrie pendant vingt ans comme dans *Atrée et Thyeste* entre en effet dans le domaine de l'inconcevable.

b) Rôle pathogène du pouvoir absolu

Ainsi, la cruauté est une composante des actes du monstre, mais il convient aussi de se demander si, pour certains, nous ne sommes pas davantage en présence d'une folie latente qui leur ferait perdre tout sens commun de considération des rapports humains.

L'idée de vengeance poussée à l'extrême est en effet très parlante à ce propos. Dans la préférence chrétienne pour le pardon, les monstres nous offrent des visages différents de châtiment à infliger à celui ou à ceux qui les ont outragés. Il semble que les dramaturges ont mis en valeur, dans un contexte très religieux, les risques encourus par une humanité qui ne se respecte pas, par une humanité qui pourrait oublier le message de l'*Evangile* de respect du prochain. Certes le pardon est une caractéristique de ce respect, mais dans le climat d'après les guerres de religion, le message est surtout de comprendre que l'affrontement au nom d'une haine enracinée sans raison majeure est inacceptable. La haine pousse à des extrémités, et c'est précisément contre ces extrémités qu'il convient de lutter.

La question est aussi de savoir si la haine trouve son origine dans un mal fait ou dans une folie meurtrière qui trouve ainsi un assouvissement. La folie pourrait être en ce sens celle de ne plus distinguer le comportement adéquat à adopter quand bien même l'ambition peut paraître monstrueuse. Dès lors, pouvons-nous avec des personnages monstrueux parler de déraison, de démence ou de frénésie du crime ?

A bien des égards, les monstres pourraient paraître fous tant leur comportement diverge de l'entendement commun. Pourtant, ils font preuve, nous l'avons vu, de manipulation et de calcul pour s'imposer. Un personnage totalement fou tuerait sans raison précise quand le monstre tue selon ses plans, tue avec cohésion par rapport à ses projets. Si l'on peut douter aujourd'hui de la santé mentale de certains monstres connus, il semble que les dramaturges de l'Ancien Régime ont

privilégié de montrer le tourbillon de violence dans lequel un individu mauvais peut plonger. Qu'il s'agisse d'Agrippine, d'Athalie, d'Atrée, ou de n'importe quel autre monstre de notre corpus, tous choisissent explicitement, en pleine conscience, le crime comme moyen d'action. La folie serait ainsi en elle-même celle de plonger volontairement dans le tourbillon du crime.

Une interrogation porte donc aussi sur la finalité du pouvoir absolu. Doit-on dire que le pouvoir absolu peut rendre fou ? Ou doit-on dire qu'il mène au crime ? Dans tous les cas, nos tragédies traduisent souvent la folie des hommes en quête de satisfactions personnelles. Les désirs politiques dominants ont ainsi tendance à converger vers une même issue : celle d'une monstruosité intrinsèque. Pourtant, puisque tous les rois ne sont pas des monstres, puisque tous les tyrans ne sont pas fous, il convient de s'interroger sur le rôle éventuellement pathogène du pouvoir absolu.

La *libido dominandi* qui anime nos monstres semble éprouver à son détriment ses propres limites. En effet, au-delà de la satisfaction que peut donner à nos protagonistes un pouvoir sans faille, le monstre qui effectivement se révèle en situation de pouvoir se voit le plus souvent confronté à une certaine solitude. Le monstre, par cette solitude, par cette exclusion, a tendance à se tourner encore vers le crime. L'on voit dans nos tragédies des monstres qui voudraient se faire aimer, mais leur désir prépondérant de surpuissance est souvent un frein à cette ambition.

Scédase et Charilas voudraient que les deux sœurs les aiment ; Médée voudrait ne pas avoir été abandonnée par Jason, comme Cléopâtre par Nicanor, Polyphonte voudrait que Mérope l'épouse….

Pourtant, un rapport s'établit entre désir politique dominant et monstruosité. Le monstre semble perdre toute distinction dans son désir de puissance absolue. Les raisons d'Etat sont parfois mêlées aux raisons du cœur. Mais la toute-puissance

dans l'un des domaines n'est pas intimement liée avec celle d'un autre domaine ; bien au contraire. Et en ce sens, le tyran éprouve malgré lui des limites à sa monstruosité puisqu'il repousse les autres protagonistes.

Autre idée importante, le crime appelle le crime. Le monstre qui a assis sa notoriété et son pouvoir sur le crime ne revient ni sur ses actes, ni sur la façon de parvenir à ses fins. Puisqu'on le redoute parce qu'il tue, il faut qu'il continue à tuer s'il veut encore exister aux yeux des autres. Et Rodogune de dire :

> *« La haine entre les grands se calme rarement :*
> *La paix souvent n'y sert que d'un amusement »*[286].

Arrêter de tuer reviendrait à se montrer plus faible, ce que refusent les protagonistes monstrueux. Le pouvoir acquis par le crime implique en lui-même une dépendance à d'autres crimes.

Le problème de cette folie meurtrière est éloquent dès lors que le monstre paraît affaibli quand il s'enorgueillit de ses crimes. Certes, les dramaturges veulent insister sur la fierté du monstre qui revendique ses crimes, certes ils veulent créer cet effroi devant le Mal chez les spectateurs, mais aussi ils présentent des monstres qui perdent presque de leur contenance à force de discussion. Si dans le premier acte des *Juives*, Nabuzardan s'oppose longuement à Nabuchodonosor que le châtiment à infliger à Sédécie, cela souligne effectivement la ferme résolution de Nabuchodonosor mais montre aussi l'obscurantisme dont il fait preuve pour asseoir son pouvoir. L'on aurait pu s'attendre à ce que Nabuchodonosor dise une fois pour toutes et fermement que son projet était de faire mourir Sédécie. Cette longue discussion sur l'indulgence éventuelle du souverain pose un problème

[286] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte I, Scène 5, v. 313-314

politique mais illustre aussi le fait que, au-delà de cette puissance politique, c'est l'orgueil tiré du pouvoir qui est lui-même mis en lumière.

3) Synthèse sur la dramaturgie de la monstruosité

a) Plaisir tragique de l'horreur et théâtralité bouleversante

Une synthèse se révèle nécessaire à ce point de notre étude pour tenter de dégager au mieux ce qui constitue véritablement une source de plaisir dans la représentation de la monstruosité.

Tout d'abord, il est important de souligner toute la spécificité du spectacle théâtral. En effet, le plaisir du spectateur consiste en un va-et-vient extrêmement rapide entre ce qui tient à la fiction et la performance de l'acteur. Florence Naugrette remarque ainsi :

> *« L'excitation du spectateur est entretenue par cette tension constante entre l'abandon à la chose représentée, qu'on appellera fiction, et la conscience de l'événement qu'il est en train de vivre ; or, ce qu'il est en train de vivre, ce n'est précisément pas la fiction, dont il perçoit fort bien l'artificialité, mais la performance théâtrale, qui fait advenir cette fiction dans l'*ici et maintenant *de la représentation »*[287].

Pour le spectateur d'une tragédie à monstre en particulier, un recul s'opère instantanément avec le tyran représenté tant il effraie jusqu'au public même.
Il est dès lors étonnant de voir que les tragédies à monstres ont pu remporter de vifs succès, tant les émotions qu'elles procurent sont normalement fort désagréables à ressentir. Peut-être faut-il voir là spécifiquement le rôle du

[287] Florence NAUGRETTE, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Editions Bréal, 2002, p. 75

spectacle qui représente en beau ce qui dans la nature peut être fondamentalement mauvais. La beauté esthétique prend dès lors le pas sur la fiction du crime. Mais pas seulement, car cela pourrait s'appliquer à tous les spectacles et l'on sait que la monstruosité a toujours su se trouver un public indéfectible. Il semble que l'on puisse dire également que ressentir de l'horreur procure paradoxalement du plaisir, précisément parce que l'on est à la limite de l'identification et de la distanciation.

Saint Augustin écrivait ainsi, se souvenant des spectacles auxquels il assistait dans sa jeunesse :

> *« Les spectacles de théâtre me ravissaient : ils étaient pleins des images de mes misères et de substances où j'alimentais le feu qui me dévorait. Pourquoi l'homme veut-il s'affliger en contemplant des aventures tragiques et lamentables, qu'il ne voudrait pas lui-même souffrir ? Et cependant, spectateur, il veut de ce spectacle ressentir l'affliction, et en cette affliction consiste son plaisir. Qu'est-ce là, sinon une pitoyable folie ? Car nous sommes d'autant plus émus que nous sommes moins guéris de ces passions. Quand on souffre soi-même, on nomme ordinairement cela misère, et quand on partage les souffrances d'autrui, pitié. Mais quelle est cette pitié inspirée par les fictions de la scène ? Ce n'est pas à aider autrui que le spectateur est incité, mais seulement à s'affliger, et il aime l'auteur de ces fictions dans la mesure où elles l'affligent »*[288].

Mais la tragédie a aussi une autre mission : celle d'amener à comprendre comment fonctionne l'âme humaine, et de comprendre au fil de la période comment se découvrent les passions et les sentiments intenses. Représenter un monstre revient dès lors à représenter un cas-limite de l'homme, ou un cas-limite de passions dévastatrices dans une société régie par un ordre strict. Cela revient à considérer que la monstruosité découle de passions et non seulement d'un principe de pouvoir.

Nous pensons ici au brillant article de Jan Miernowski sur le plaisir tragique de la haine dans *Rodogune*[289]. Le critique y explique la puissance politique et esthétique

---

[288] SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, trad. de J. TRABUCO, GF Flammarion, 1964, p. 50

[289] Jan MIERNOWSKI, « Le plaisir tragique de la haine. *Rodogune* de Corneille », *Revue d'histoire littéraire de la France, P.U.F., vol. 103,* 2003/4, p. 789 à 821

de ce ressort utilisé par Corneille, là où tout autre héros de tragédie habituelle ressent de la colère : car la haine et la colère divergent en ce sens que le personnage haineux choisit sa haine comme moteur de ses actes. Ainsi :

> *« non seulement la haine n'est pas en elle-même douloureuse, mais pour certains, elle est porteuse d'un plaisir spécifique qui s'apparente à celui de la folie. C'est le plaisir de l'inconscience, celui d'une illusion voluptueuse »*[290].

D'autre part, si la passion est un ressort essentiel de la tragédie, le monstre semble enfermé dans l'univers hermétique de sa passion, de son désir de gloire ou de vengeance ; il ne peut s'en échapper. Précisément encore il se situe à mi-chemin entre force et faiblesse parce qu'à la fois il ne peut et ne veut s'en échapper. Il fait librement le choix de s'y enfermer aveuglément.

Toutefois, la catharsis est assez singulière à atteindre dans les tragédies à monstre, car, en temps normal, c'est une erreur qui cause le renversement de la fortune (qui dès lors inspire crainte ou pitié), et non la méchanceté fondamentale du héros.

La théâtralité bouleversante des tragédies à monstres trouve son point culminant dans les scènes de violence suprême, voire de dépeçage ou de repas d'humains.

Déjà dans le théâtre baroque, *« on ne crève plus les yeux dans la coulisse, mais sur le théâtre, […] on exhibe des débris humains : le cœur, […] la main, et surtout la tête, qu'on tient à la main, ou sur un plat, ou à la pointe d'une lance »*[291].

Raymond Lebègue note au sujet de *Pyrrhe* de Jean Heudon :

> *« Hermione qui aime passionnément Oreste, ne se contente pas de faire assassiner par celui-ci son mari Pyrrhus ; dans une scène inouïe, elle accourt sur le lieu du crime, elle apostrophe et elle insulte longuement le cadavre de son époux :*

[290] *Ibid.*, p. 814

[291] Raymond LEBEGUE, « Origines et caractères du théâtre baroque français », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, 1966, Publication du Centre National de Recherches du Baroque, 1967, p. 26

Qui me tient maintenant de te crever les yeux ?
De rompre poil à poil ta barbe et tes cheveux ?
De t'arracher le cœur, et ta cervelle espandre,
Pour assouvir mon ire et ma vengeance prendre ?

Ce qui l'empêche de le faire, ce sont probablement les difficultés de la mise en scène… Mais, dans la coulisse, elle fait décapiter le cadavre, et cette charmante bru ordonne qu'on apporte la tête à la mère du défunt »[292].

Dans une brillante étude, Mariella Di Maio évoque *« la légende du « cœur mangé » pendant les trente premières années du XVIIème siècle »*[293] à la suite des histoires tragiques et autres nouvelles horribles.
La théâtralité bouleversante du corps mutilé voire mangé trouvera des marques tant au début qu'à la fin de la période concernée par cette étude, depuis *Les Juives* jusqu'à *Atrée et Thyeste*, en passant par *Orbecce-Oronte* ou *Médée*.

Mais dans une autre mesure, la théâtralité bouleversante est aussi pour le spectateur d'assister impuissant aux plus scélérats crimes. Là où d'autres héros de tragédie hésitent à commettre certains actes, se questionnent et questionnent par là même le jugement du public, le monstre, lui, décrète son projet et ne change plus de ligne de conduite.

b) Curiosité pour les grands criminels

La sensibilité et la fascination pour le monstrueux en général est assez intemporelle. Cette curiosité, comme nous l'avons vu, reposait principalement

[292] *Ibid.*, p. 25

[293] Mariella DI MAIO, *Le Cœur mangé, Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIXe siècle*, PUPS, Paris, 2005, p. 49

jusqu'au Moyen-Age sur la monstruosité physique avec la présence dans l'imaginaire collectif des monstres comme les Furies, les dragons et sorcières. Mais la monstruosité morale a quelque chose de différent. A travers la cruauté, il y a une curiosité pour les grands criminels. Une question intéressante serait toutefois de savoir si nous sommes fascinés par les criminels en eux-mêmes, par les mobiles profonds et véritables de leurs actes ou par la réunion des deux qui semble former un duo d'homme et de haine. La Mal en ce sens agit comme un aimant, car il attire malgré tout à lui des regards interrogatifs.

Le criminel reconnu fascine en effet par son inflexibilité et par les recours qu'il trouve pour parvenir à ses fins. Il y a en cela aussi une beauté du personnage qui semble doté d'une imagination débordante, ainsi que d'une intelligence habile. Comme s'il était omniscient, il comprend rapidement ce qui fera le plus souffrir son adversaire, et s'en sert au fil des tragédies, comme menace et comme acte final qu'il pose envers et contre tout ce qu'on peut tenter de lui rétorquer, et envers et contre tous.

L'attrait suscité par les grands criminels a aussi cette particularité de rester immuable à travers les époques. Aujourd'hui encore, au XXI^{ème} siècle, les noms de Néron ou de Médée renvoient à une horreur notoire. Le véritable monstre a cette spécificité qu'il pose des actes si cruels que ceux-ci restent figés dans les mentalités pour l'éternité. Et c'est en ce sens aussi que le vrai monstre devient un personnage d'une intéressante beauté esthétique, car il se fixe dans les esprits de la même façon que peut le faire un personnage entièrement beau, parce que, malgré la répulsion qu'il peut provoquer, il instaure une domination suprême et donne une intemporalité à ses actes. Le monstre semble promu par une supériorité inhérente aux moyens qu'il met en œuvre pour faire parler sa rage : là où le commun des hommes se pose une barrière morale, admise par toute société, afin de ne pas franchir de limites éthiques, le monstre lui fait voler toutes les barrières potentielles et ne cherche qu'à assouvir sa haine.

La curiosité pour les grands criminels réside ainsi dans le fait que l'on voudrait comprendre les motifs profonds de leurs actes, comprendre ce qui les meut, ce qui fait que, en étant des hommes parmi les hommes, ils se sentent à un moment en droit de pouvoir faire voler toutes ses barrières et assouvir des ambitions, de gloire ou de vengeance, si autocentrées. Comprendre le psychisme du monstre est probablement l'une des bases de la fascination qu'il suscite. Comprendre le monstre serait comprendre le Mal même qui paraît souvent bien obscur et impénétrable.

Dans les tragédies de notre corpus, les dramaturges font ainsi parler les monstres et dès lors l'on peut aussi comprendre l'engouement du public qui, à travers le jeu de la représentation, peut avoir des clés pour cette première compréhension. Pour le dramaturge lui-même, l'exercice est intéressant car il s'agit de donner au monstre des raisons à ses actes, quand l'histoire n'en donne souvent que des observations. Le public de tragédie trouve aussi par ce biais un moyen d'approcher la monstruosité qui l'intrigue. On a des légitimations, aussi minimes soient-elles, à des actes cruels. Le monstre explique les raisons de sa haine, les désirs qui l'animent, les ressorts qu'il envisage pour se positionner comme être tout puissant. Le spectateur se voit donc donner des pistes de réflexion pour la compréhension de l'horreur.

La fascination porte ainsi sur l'être qui commet l'impensable en lui-même, mais aussi et surtout sur les motifs profonds qui le font agir. La représentation de la montée en puissance de la haine dans les quelques instants qui préfigurent des crimes, selon la règle de l'unité de temps en moins de vingt-quatre heures, permet au dramaturge d'établir sa vision du monstre en le faisant parler dans son crescendo de rage. Le spectateur lui assiste à ce condensé d'analyse, d'interprétation du personnage par le dramaturge en lui faisant le plus souvent confiance sur sa vision du monstre. Si bien que l'on finit dans ses tragédies par entrer en quelque sorte dans la tête des monstres qui ont ensanglanté l'histoire ou

les divers récits de l'imaginaire collectif.

c) Synthèse sur la dramaturgie de l'effroi : évolution du goût et évolution du monstre de la fin du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} siècle

Il convient donc maintenant de poser quelques fondamentaux autour de l'évolution de la représentation de la monstruosité dans le contexte de notre étude. En effet, nous l'avons dit, le monstre apparaît dès la fin du XVI^{ème} dans un climat bien spécifique. Et, tout au long de la période concernée par cette étude, de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle, sur la scène tragique, le monstre se révèle subir l'influence de l'évolution sociale et politique. A travers la notion d'identification, le spectateur doit pouvoir se retrouver dans ses réflexions et préoccupations propres.

Pourtant, tout au long de la période, comme nous venons également de le dire, le monstre ne devrait pas avoir sa place au théâtre selon les préceptes aristotéliciens. Il faut donc dès lors noter l'aspect subversif de cette représentation de la monstruosité dans un registre tragique qui normalement l'exclut.

A côté des pièces plus traditionnelles correspondant aux idées reçues de personnages théâtraux, la représentation du monstre va illustrer des interdits de cette société d'Ancien Régime.

Le monstre fin XVI^{ème} siècle

A la fin du XVI^{ème} siècle, la tragédie relève avant tout d'une politique nationale.

Dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre français de la Renaissance*, Charles Mazouer observe que *« le théâtre médiéval était un théâtre européen, le théâtre de la*

chrétienté ; la Pléiade veut un théâtre national qui illustre notre littérature et notre langue françaises ».

Au milieu du XVI^{ème} siècle ainsi, on observe une volonté de valorisation de la langue nationale. Mais cela se fait aussi dans les autres pays européens, et d'ailleurs le mouvement est originaire d'Italie, où Sperone Speroni publie en 1542 le *Dialogo delle lingue*, une défense de la langue de Florence. Jean Delumeau remarque que Du Bellay, dans sa *Défense et Illustration de la Langue française* (1549) en *« a traduit purement et simplement plusieurs passages […] mais en utilisant en faveur du français ce qui était écrit par son collègue italien en faveur de l'idiome toscan »*[294].

Le théâtre se fera en ce sens le porte-parole du nationalisme politique. En effet, pour résumer succinctement, le XVI^{ème} siècle est le siècle de la laïcisation de la politique. Apparaissent les nationalismes, et la fin de l'unité de la chrétienté.

Dès le début du XVI^{ème} siècle se constituent en Europe de grands Etats, qui englobent administrativement les domaines traditionnels des grands seigneurs féodaux, de plus en plus soumis au pouvoir royal. La France connaît un pouvoir politique central grandissant. Parallèlement, le sentiment d'appartenir à une nation devient de plus en plus vif dans la population. Les Français sont réunis dans des guerres désormais nationales (contre l'étranger et non plus contre tel ou tel duché). Ils sont unis par une langue qui s'unifie d'un bout à l'autre du royaume, et rassemblés autour d'un roi qui, sur les ruines d'un système féodal, bâtit un pouvoir personnel puissant. Ainsi, peu à peu les Français prennent conscience, comme les peuples voisins, de leur unité nationale.

L'exemplarité du monstre

[294] Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance*, Coll. Les grandes civilisations, Editions Arthaud, Paris, 1967

Les tragédies suivent en effet l'évolution du contexte social et politique et cherchent même parfois à faire réagir le spectateur face à ce contexte. Ainsi Robert Garnier explique dans la dédicace de sa tragédie des *Juives* à Monseigneur de Joyeuse que sa pièce se veut être *« un sujet délectable, et de bonne et sainte édification »*, un support de leçons et d'exemples en une période touchée par les guerres de religion et les troubles politiques.

Ces guerres de religion ont été violentes mais une idée fondamentale est apparue, à savoir que les humanistes, qu'ils soient catholiques ou protestants, ont su se construire une idée d'eux-mêmes, une idée de leur dignité individuelle, sans s'identifier ou s'assujettir à un modèle de pensée qui aurait eu pour but de les dominer. Dès lors, le monstre semble incarner cette réflexion sur l'assujettissement possible ou non face aux contraintes imposées et aux violences qui peuvent en découler. Dans un climat de réflexion générale sur la vie, et dans le contexte de sensibilité à la violence et au monstrueux, ce thème de l'assujettissement au souverain, au pouvoir religieux et au pouvoir politique marque dès lors les esprits et perdure dans la conscience collective.

Le monstre au fil du XVII^{ème} siècle

Au cours du XVII^{ème} siècle, la représentation de la monstruosité va être amenée à évoluer. En effet, le XVII^{ème} siècle en lui-même est marqué par deux grands courants : la période baroque qui durera environ jusque vers 1660 et la période du classicisme qui coïncide avec la première période du règne de Louis XIV, soit environ de 1660 à 1685.

Dans la période baroque, nous l'avons déjà dit, il faut étonner, voire horrifier. Il y a en ce début XVII^{ème} siècle un véritable goût pour le baroque et un désir d'horrifier. Le baroque, par ses exubérances, ses exagérations, permet la représentation de la monstruosité. Mais le monstre au théâtre est encore spécifique. Le respect des

règles de bienséance voudrait que les actes violents ne soient que retracés par les personnages, éventuellement contés par un chœur. Or, sur la scène tragique, l'on voit apparaître de vrais monstres commettant viols et crimes sous les yeux du public. Dans ce contexte baroque, et par ces exagérations, les dramaturges cherchent à pousser les spectateurs à une réflexion générale à partir de scènes sanglantes particulières, illustrant en théorie un débordement des limites éthiques.

Le monstre sur scène ne colle donc pas aux conventions théâtrales attendues, mais offre à l'imagination des dramaturges un ressort très marquant, très symbolique de la démesure qui fait peur. Et par là même, les dramaturges à venir sauront utiliser ce caractère pour dénoncer ce qui soulève des interrogations et que le respect habituel des bienséances ne permet pas.

A partir de la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, l'on entre donc davantage dans la période dite classique. Le classicisme devient une attitude esthétique. Les goûts évoluent et peu à peu l'on entre dans un autre type de démesure. Avec le règne de Louis XIV, et avec son goût de l'ostentatoire et du faste, l'on entre dans la recherche incessante du beau. Le classicisme a sa poétique propre, un ensemble cohérent de règles formulées par les théoriciens dont la règle de respect des bienséances qui conduira les dramaturges de plus en plus à raconter des crimes et des actes violents sans les représenter directement sur scène.

Le classicisme devient dès lors un modèle. Il faut rechercher la clarté et le naturel, il faut imiter la nature mais en l'embellissant, c'est-à-dire en évitant la laideur. Le poète et l'artiste privilégient la description et l'analyse de la nature humaine, ils expriment les grandes passions communes à tous les hommes et évitent tout ce qui pourrait être considéré comme écart individuel (monstruosités, perversités). Leurs portraits et leurs personnages ont des traits universels, ils peuvent être discutés et commentés en société. Le classicisme est la recherche d'un naturel

idéalisé et la postulation d'un universalisme psychologique.

En ce sens, le monstre de tragédie ne semble pas pouvoir s'intégrer dans cette attitude esthétique. Et pourtant, à côté des personnages tragiques incarnant cette mesure survivent des représentations à succès de personnages entièrement noirs. Est-ce à dire que le monstre devient dès lors un imposteur au théâtre ? L'imposture serait alors fort peu couronnée de tant de succès. Mais il semble que la résurgence de véritables monstres capte toujours autant l'attention d'un public de théâtre en proie à son désir d'émotions, que ces monstres en eux-mêmes incarnent les hantises de ce que la société refoule en suggérant uniquement le beau. Le monstre, aux antipodes d'une société idéalisée, prévient des risques encourus pour une société qui ne serait pas libre. Des dramaturges comme Corneille ou Racine portent ainsi sur scène des personnages qui mettent les spectateurs en alerte.

En outre, tout au long de ce XVII^{ème} siècle, on constate une suprématie incontestée de la civilisation gréco-romaine. Les théoriciens, les artistes et les écrivains ne cherchent pas l'originalité en tant que telle mais savent néanmoins donner de l'originalité à des inspirations antiques ; en effet ils s'inspirent certes des idées d'autrefois et choisissent le sujet de leurs œuvres chez les Anciens mais se plaisent aussi à apporter leur touche personnelle à la retranscription des mythes ou légendes connus. Les idées qui règnent à l'époque classique en France puisent leurs sources dans l'Antiquité ou la Renaissance italienne, puis se répandent en Europe sous la forme que le classicisme français leur a donnée.

Le monstre du XVIII^{ème} siècle

La représentation du monstre au XVIII^{ème} siècle suit elle aussi l'évolution contextuelle. Le premier élément que nous pourrions rappeler concernant

l'esthétique du XVIII^{ème} siècle est le goût de l'intensité des émotions. Au XVIII^{ème} siècle en effet, on découvre par exemple Shakespeare et ses tragédies sanglantes, trop violentes même semble-t-il pour certaines sensibilités habituées au genre plus conventionnel de la tragédie classique française. Voltaire d'ailleurs fait des traductions de son prédécesseur anglais. Il en admire certaines beautés mais reste critique malgré tout, y voyant aussi des erreurs de construction dramatique. On découvre des personnages noirs comme Lady Macbeth ou Richard III. La réflexion déjà menée sur les possibilités du vivant perdure ainsi. On cherche l'émotion par quelque chemin que ce soit.

D'autre part, l'influence des Lumières est énorme. La tragédie en elle-même devient de plus en plus philosophique. Toujours dans la même lignée de réflexion sur l'assujettissement possible ou non, on fait appel aux notions de libre-arbitre et de Raison. La question de l'aveuglement volontaire est posée par les philosophes, et dès lors des tragédies comme *Mahomet* de Voltaire trouvent une légitimité évidente dans la réflexion sur une fascination que l'on peut avoir, par cet aveuglement volontaire, pour un tyran. La place des « victimes » du monstre est alors davantage mise en valeur : l'interrogation consiste en un pouvoir possible de rébellion, par Raison, aux volontés d'un monstre.

Enfin, il faut noter que le genre de la tragédie se dissout peu à peu avec le nouveau genre littéraire alors promu ; si l'esthétique classique perdure encore durant la première moitié du XVIII^{ème} siècle, en ce qui concerne la création littéraire, déjà apparaissent des propositions esthétiques différentes. Diderot notamment cherche à renouveler l'art théâtral et souhaite le libérer des contraintes formelles et inscrire les situations dramatiques dans leur contexte historique et social. Il défend l'idée d'une tragédie en prose, ou drame, qui représenterait l'homme dans son cadre quotidien : ce sont là les bases du drame bourgeois.

Au XVIII^{ème} siècle, la censure est encore forte, mais la libération des mœurs de la Régence apporte un certain renouvellement avec notamment le retour des Comédiens Italiens, chassés par Louis XIV, en 1715. Le spectacle théâtral devient alors très en vogue, que ce soit dans les théâtres officiels (Opéra et Comédie Française) ou dans les théâtres populaires en particulier les théâtres de foire. Toutefois, le genre montant est celui qui conduit les spectateurs à rire, avec des comédies notamment.

La tragédie aux ressorts classiques perdure donc encore pendant la première moitié du XVIII^{ème} siècle mais, dans la création, s'amenuise peu à peu au profit du drame bourgeois. Pourtant ce drame bourgeois ne remporte pas un si grand succès que la tragédie, et les représentations de tragédies demeurent encore longtemps à l'honneur.

Synthèse sur la dramaturgie de l'effroi.

On constate ainsi une évolution de la mise en place de la monstruosité sur la scène tragique de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle. L'évolution du monstre se fait en fonction des contextes idéologiques et politiques ; les monstres précisément s'inscrivent dans chaque contexte social. Dans tous les cas, durant cette période d'Ancien Régime, on observe une fascination pour les grands criminels mais celle-ci est mesurée par la volonté de maintenir des buts moraux. Avec des ressorts esthétiques différents, de Nabuchodonosor à Polyphonte et Mahomet, le point commun est celui de souligner les risques de l'aveuglement volontaire. On ne peut que remarquer des variations dans la représentation de la monstruosité selon la période, mais aussi des invariants quant aux caractéristiques mêmes qui donnent une grandeur monstrueuse à des personnages méchants. La méchanceté ne se suffit pas à elle-même ; quelle que soit la période, le monstre sera celui qui s'écartera des conventions que la société établit, celui qui s'écartera

des mauvais actes encore compréhensibles. Dans tous les cas aussi, on ne peut que constater que le monstre de tragédie, dans cette classification que nous proposons ici, est celui qui cherche à se faire respecter, voire aimer, au travers de ses actes sombres.

La mise en scène de la monstruosité se fait donc au travers de la lunette sociale et politique et les réactions des victimes suivent cet angle de vue. De la tragédie nationale de la fin du XVI^{ème} siècle à la tragédie philosophique du milieu du XVIII^{ème} siècle, la représentation des victimes du monstre diverge. Toutefois, une idée maîtresse réside dans le paradoxe de la mise en scène de l'impuissance face au monstre et de la nécessité de châtiment de celui-ci. Les dramaturges aiment à montrer en effet que les actes noirs doivent être châtiés, pour revenir à un espoir d'humanité, ou d'humanisme dans son acception religieuse. Voltaire ainsi évoque l'histoire de Tomyris :

> *« Quant à l'histoire de Cyrus, il est vraiment fort difficile de savoir s'il mourut de sa belle mort, ou si Tomyris lui fit couper la tête. Mais je souhaite, je l'avoue, que les savants qui font couper le cou à Cyrus aient raison. Il n'est pas mal que ces illustres voleurs de grand chemin, qui vont pillant et ensanglantant la terre, soient un peu châtiés quelquefois. Cyrus a toujours été destiné à devenir le sujet d'un roman. Xénophon a commencé, et malheureusement Ramsay a fini. Enfin, pour faire voir quel triste sort attend les héros, Danchet a fait une tragédie de Cyrus. Cette tragédie est entièrement ignorée. La* Cyropédie *de Xénophon est plus connue, parce qu'elle est d'un Grec. Les voyages de Cyrus le sont beaucoup moins, quoiqu'ils aient été imprimés en anglais et en français, et qu'on y ait prodigué l'érudition »*[295].

Dans la considération montante sur la valeur de la vie, et sur les possibles du vivant, la dramaturgie du monstre dans la période d'Ancien Régime semble d'ores et déjà révélatrice d'une évolution capitale : alors même qu'elle n'obéit pas aux conventions théâtrales requises notamment par Aristote, alors même qu'elle se différencie des autres tragédies en vogue par la mise en scène de personnages entièrement mauvais, en germe, elle préfigure un genre théâtral qui n'apparaîtra

[295] VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, article « Cyrus »

que dans un contexte plus tardif où selon Victor Hugo : *« le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans le monde, dans l'histoire, dans la vie, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette magique de l'art »*[296].

Les personnages monstrueux de la tragédie d'Ancien Régime préparent tous ainsi aux personnages noirs du drame romantique tels que Lucrèce Borgia, comme nous le verrons plus loin.

[296] Victor HUGO, Préface de *Cromwell*, 1827

TROISIEME SECTION : LE MONSTRE ET LA REFLEXION SUR L'HOMME

Au-delà du cadre purement scénique, il convient ensuite de s'interroger sur la réflexion métathéâtrale induite par les personnages monstrueux. En effet, l'apparition même de ces monstres s'inscrit dans un contexte, et peut dès lors suggérer une réflexion sur la société et les préoccupations de l'époque. Cette époque toutefois, qui s'inscrit sur 160 ans d'histoire littéraire, évolue, et il conviendra ici d'analyser le traitement littéraire selon la période précise. Mais de façon assez significative, il semble que le monstre au théâtre pose des réflexions sociales et politiques sur la justice et l'injustice, sur les limites du juste pouvoir et sur le Bien et le Mal. Le monstre d'autre part interroge aussi sur ce qui échappe à l'humain et permet d'illustrer les peurs et la fragilité de l'homme dans ce contexte d'Ancien Régime en proie à de nombreux doutes. Cette réflexion évolue d'ailleurs en fonction des sensibilités de l'époque. Et les tragédies semblent nous autoriser des constats de plus en plus philosophiques au fil de la période. Le XVIII^{ème} siècle joue ainsi davantage sur l'émotion suscitée chez les spectateurs ; l'atrocité plaît, et les dramaturges l'utilisent tant pour séduire que pour proposer une réflexion. Christian Biet remarque ainsi au sujet de la tragédie du XVIII^{ème} siècle :

> *« Dans un premier temps, avec Campistron puis Crébillon, [la tragédie] tâche de transcrire l'horreur des massacres, des incestes et des monstruosités de toutes sortes en alexandrins classiques. La mode est donc à l'atrocité primitive, noblement dite, mais peu montrée ; par la suite, elle diversifie les sujets, fait de la scène une tribune qui permet à l'auteur d'exposer ses idées politiques, religieuses ou philosophiques, malgré la censure, privilégie le spectacle et s'engage dans le mélodrame en soulignant les surprises pathétiques et les tableaux touchants. Par l'emphase des sentiments, le recours au pathétique de l'horreur, l'amplification des actions et des vers, l'évolution des techniques scénographiques, la tragédie s'oriente vers le grand spectacle et les mouvements de foule, quitte à frôler l'opéra. D'autres civilisations entrent sur la scène […] D'autres époques aussi s'accordent au goût du jour […] »*[297].

Quoi qu'il en soit, sur toute la période allant de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du

[297] Christian BIET, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIe-XVIIIe siècles), in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003, pp. 150-151

XVIII^{ème} siècle, ces tragédies à monstres apparaissent à côté des tragédies plus traditionnelles de l'esthétique classique. Leur raison d'être et leur impact sont donc à étudier plus précisément. Au sein même de la tragédie, il semble que le monstre ait permis de la faire évoluer en établissant un tragique nouveau, fondé sur l'horreur et qui interroge la figure de l'Etat tout-puissant. En posant de nouvelles réflexions sur l'homme et sa fragilité, le monstre conduit aussi à une nouvelle appréhension du drame de l'Homme, nouvelle appréhension déjà digne d'une préparation au drame romantique. En ce sens donc, et avec le recul littéraire que l'on peut avoir aujourd'hui, le monstre semble dès lors être, plutôt qu'un personnage tragique, un personnage qui annonce le romantisme en débordant l'esthétique classique.

CHAPITRE 7 : REFLEXION SOCIALE

La première réflexion métathéâtrale que nous pouvons développer ici à la lecture des tragédies classiques à monstres est celle qui concerne la vie sociale de la France d'Ancien Régime. Le monstre en effet permet aux dramaturges de présenter des questionnements sur les notions de Bien et de Mal. Les monstres représentés permettent ainsi aux spectateurs de s'interroger précisément sur les limites morales. Dans une période où chaque choix est présenté comme étant guidé par la religion ou la contingence politique, le monstre de tragédie révèlera aussi les idées nouvelles émergentes quant à la puissance de la Raison individuelle notamment. Le monstre présente au spectateur le cas-limite de l'homme ; la question est alors celle de savoir comment réagir face à de tels cas-limites, face aux outrages notoires souvent imposés. L'idée des dramaturges est de faire réfléchir au Bien commun pour tous, avec la représentation du Mal absolu au travers d'un homme. Il conviendra enfin de s'interroger sur les origines de ce Mal, de se demander si la monstruosité a quelque caractère héréditaire.

1) La question des choix

a) Le Bien et le Mal

Une réflexion proposée aux spectateurs

A travers ces tragédies à monstres perce une réflexion précise proposée par les dramaturges, à savoir celle du choix et de l'aptitude de l'homme à préférer le Bien ou le Mal. Et, dans cette perspective, cette question du Bien et du Mal posée dans les tragédies du corpus permettent deux orientations envisageables : les choix

politiques[298] et les choix privés. Dans les tragédies de notre corpus, nous avons affaire à des souverains puissants comme Attila ou Phocas, mais nous avons aussi des personnages inconnus comme le More cruel ou les scélérats de *Scédase*.

En présentant des personnages monstrueux, les dramaturges cherchent à souligner les risques encourus quand un pouvoir décisionnel n'appartient plus qu'à une seule personne. Cette idée est particulièrement marquante pour les monstres politiques car cette toute-puissante politique nous est décrite comme néfaste dès lors qu'elle ne repose que sur les choix individuels d'un seul et unique souverain.

Le choix de chaque homme à se positionner en faveur du Bien ou du Mal est ainsi interrogé, que ce soit pour le bien commun d'un peuple ou pour un bien restreint au sein de sa communauté. En tout état de cause, le spectateur se voit représenter les tragédies d'hommes, fussent-ils souverains, qui ont parfois été guidés par des choix pervers. Il s'agit bien ici de traiter la perception du Bien et du Mal d'un homme et non d'un souverain. Dans *Andronic*, l'Empereur est bel et bien présenté comme un souverain rigoureux, mais aussi il commet son crime dans son cercle familial et au nom de la passion et de la jalousie.

De larges réflexions sont proposées aux spectateurs : les dramaturges les conduisent à se questionner sur le monde, l'Etat et l'Homme en général. Chaque spectateur est placé en position de juge face à la représentation de passions exacerbées et d'éléments contradictoires qui ne conduisent pas forcément à une fin heureuse. Le monstre en ce sens, par son comportement exceptionnel, permet au spectateur de s'interroger sur son propre comportement. L'identification est délicate puisqu'on est à mi-chemin entre la distanciation devant l'horreur et l'éblouissement, la fascination devant la grandeur du Mal. Personnage à part dans

[298] Cette thématique politique fera l'objet du chapitre suivant.

l'esthétique classique, le monstre offre ces réflexions de façon probablement plus poussée que les autres personnages tragiques plus conventionnels, car il incarne en lui-même la passion poussée à l'extrême dans une absence de mesure qui exclut toute pitié.

Cette réflexion proposée se perçoit en particulier dans les sentences et maximes que l'on pouvait trouver dans les tragédies de cette époque. On peut citer ici quelques propos de l'*Atrée et Thyeste* de Crébillon par exemple où l'on peut lire :

> *« On doit des malheureux respecter la misère »*[299].

Nabuzardan pour sa part disait déjà à Nabuchodonosor :

> *« Toujours un roy doit estre au chastiment tardif*
> *Mais à faire du bien se montrer excessif »*[300].

Chez Corneille, Jason nous dit :

> *« A qui sait bien aimer il n'est rien d'impossible »*[301].

Et dans *Attila*, Ardaric explique ainsi :

> *« Il est beau de périr pour éviter un crime :*
> *Quand on meurt pour la gloire, on revit dans l'estime*
> *Et triompher ainsi du plus rigoureux sort,*
> *C'est s'immortaliser par une illustre mort »*[302].

A travers ce questionnement sur le Bien et le Mal, nous sommes aussi dans une réflexion sur le vice et la vertu.

---

[299] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte II, Scène 2, v. 565

[300] GARNIER, *Les Juives*, Acte II, v. 265-266

[301] CORNEILLE, *Médée*, Acte V, scène 7, v. 1609

[302] CORNEILLE, *Attila*, Acte IV, Scène 6

Egoïsme et altruisme

Un autre questionnement évident proposé au public est celui du choix entre ambition et amour, sous toutes ses formes, qu'il soit conjugal, maternel ou fraternel. Les dramaturges campent ainsi des personnages clairement identifiés comme étant mauvais aussi parce qu'ils font des choix égoïstes.

L'Empereur d'*Andronic*, pour reprendre cet exemple, est présenté au spectateur dans son statut d'empereur et de père. Le choix qu'il fait est clairement celui de l'ambition politique, et lorsqu'il dit à son fils Andronic :

> *« Ne me répliquez plus,*
> *Songez à m'obéir d'une âme plus soumise »*[303].

L'on voit combien son positionnement est clair. Il pourrait en effet parler de respect paternel, mais parle plutôt de soumission, comme le peuple est soumis à son souverain.

Pourtant, il semble que l'opposition, *in fine*, soit plus familiale que politique, à voir l'échange entre les deux protagonistes :

> *« ANDRONIC*
> *Ne quitterez-vous point ce sentiment cruel ?*
> *Serez-vous pour un fils inflexible et sévère ?*
>
> *L'EMPEREUR*
> *Avez-vous donc été plus tendre pour un père ? »*[304]

L'Empereur ici paraît se venger d'autre chose encore que ce qui ressort de la sphère purement politique. Commettre ce meurtre est pour lui en un sens une façon de dénier ce fils qui l'a selon lui trahi.

---

[303] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte II, Scène 5, v. 624-625

[304] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte IV, Scène 9, v. 1080-1082

En ce sens donc, les tragédies à monstres ont une dimension profondément morale. Si les tragédies plus habituelles aux héros « ni tout à fait coupables, ni tout à fait innocents » insistent sur la purgation des passions, dans les tragédies à monstres, le même effet est voulu mais les dramaturges vont plus loin encore. En campant de tels personnages dans de telles distributions manichéennes, les questions morales sont sans cesse interrogées. D'un côté les monstres prônent et revendiquent le Mal, de l'autre l'on encourage au Bien. Par le sentiment de l'horreur, le Bien et le Mal deviennent ainsi matière à débat.

Et le Mal est ainsi présenté comme un problème auquel il est nécessaire de réfléchir.

Objectivité et subjectivité du Bien et du Mal

Le Bien et le Mal, qui ne seraient pourtant que des valeurs subjectives selon les sociétés et les époques retranscrites dans les tragédies, acquièrent avec les dramaturges un caractère absolu, en lien avec la société d'Ancien Régime. Les auteurs montrent le Bien tel qu'il peut correspondre aux attentes de la société de l'époque. Ils montrent par exemple l'importance d'un souverain qui guiderait son peuple en vue d'un Bien commun, mais ne revendiquent pas de système démocratique, car ils sont eux-mêmes marqués par un système monarchique. Ils mettent l'accent sur les notions de gloire comme reconnaissance mais ne tiennent pas forcément en considération le mérite. Les valeurs défendues sont ainsi celles de l'époque, en lien avec ses préoccupations spécifiques.

Pourtant, au sein même des tragédies, les auteurs nous font voir des valeurs intemporelles de respect, de grandeur d'âme et de magnanimité. Le Bien et le Mal sont ainsi objectivés en ce sens que les jugements moraux ne se réduisent pas aux goûts personnels et aux opinions de chacun, mais bien plutôt à ce qui est communément admis comme une valeur positive à défendre.

Poser l'absolu moral du Bien est pourtant étroitement lié à la croyance collective : ce n'est que parce qu'une réalité transcendant l'humain intervient que l'absolu moral peut exister. Le Mal est alors une notion plus ou moins arbitraire puisqu'il est posé par l'interdiction d'une transcendance. Même si le Bien et le Mal, comme la morale, sont indépendants de Dieu, dans la société profondément religieuse d'Ancien Régime, dire qu'une chose relève du Mal revient surtout à dire que Dieu l'interdit, parce que Dieu préconise le Bien. Si l'on conçoit une personne athée qui prône le respect de l'être humain, selon son opinion personnelle du Bien et du Mal, l'idée est louable mais il n'est que peu cohérent d'imaginer que ces valeurs soient partagées de façon similaire avec d'autres personnes. Les systèmes de valeurs sont en effet sujets à maintes approches pour l'athéisme quand au sein d'une religion le Bien et le Mal sont clairement identifiés et établis.

Pour autant, nous ne pouvons affirmer que les auteurs aient voulu prôner par-delà le Bien et le Mal l'importance de la religion. Nous nous limiterons à dire que, dans cette époque particulièrement fervente, les auteurs ont voulu insister sur le Bien. Car à n'en point douter, le monstre est dans le Mal et le théâtre tragique révèle son ambition de montrer le Bien en contre-pied du Mal exacerbé.

L'on peut dès lors remarquer que, malgré l'imprégnation chrétienne de l'époque, les auteurs nous proposent d'autres pistes de réflexions avec leurs monstres. Se demander si Rodrigue a raison de tuer le Comte de Gomès relève du dilemme qui constitue à lui-même le personnage, mais pas du Bien et du Mal à proprement parler. Nos monstres en eux-mêmes, parce qu'ils sont totalement tournés vers le Mal imposent cette réflexion. Une dichotomie s'impose entre l'homme bon et l'homme mauvais, entre l'action bonne et l'action mauvaise. Le spectateur, tel un juge devant l'événement représenté, peut se demander quelle aurait été sa propre réaction face à telle ou telle situation.

Mais au-delà de cette analyse que peut avoir le spectateur, ce théâtre dévoile aussi une fonction morale. Puisque certaines actions peuvent conduire au malheur

général, il convient de garder des buts moraux. Ainsi, le péché religieux conduit au désarroi, l'adultère conduit à la haine, la jalousie pousse au crime. L'impiété d'Athalie ou le désaveu du peuple juif chez Garnier ont conduit les hommes à la détresse. Qu'il s'agisse de Médée, d'Atrée ou de l'Empereur d'*Andronic*, tous ont été mus par des passions amoureuses déchues qui les ont entraînés dans des tourbillons de haine. Marcelle ou Cléopâtre ont, par jalousie, causé le malheur autour d'elles.

b) Monstruosité et choix pour le Mal absolu

Représentation du Mal absolu à travers le monstre

Nous avons vu dans les principales caractéristiques des monstres que ce sont effectivement des personnages présentés comme intransigeants et recherchant sans cesse à être respectés et redoutés. Mais au-delà de cette première vision des monstres, les dramaturges nous proposent de réfléchir sur les choix orientés vers le Mal.

Marcène dit au sujet de l'Empereur dans *Andronic* :

« Il ne saurait souffrir la moindre dépendance »[305].

La monstruosité est présentée par Campistron comme la preuve d'une liberté, d'un affranchissement devant les codes moraux de la société. L'Empereur veut ainsi donner une forme d'exemplarité à ses crimes et à ses châtiments car son désir de reconnaissance dépasse toute autre considération qui puisse être plus bénéfique pour ses opposants que pour lui-même :

« Il est en mon pouvoir, et ce prince coupable

[305] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte I, Scène 2, 94

Doit servir aux mutins d'exemple mémorable »[306].

Mais ce qui ressort de tout cela est que le monstre ici choisit délibérément le Mal, au détriment de sa famille, dans sa seule visée ambitieuse de puissance. Le mal absolu devient un acte d'émancipation : puisqu'il tue même sa famille, le monstre est à redouter de tous.

Néron aussi n'hésite pas à expliquer que la violence sert à inspirer la crainte, comme un gage de sa sauvegarde. L'échange entre Britannicus et lui est d'ailleurs très éloquent :

«BRITANNICUS
Ainsi Néron commence à ne plus se forcer
NERON
Néron de vos discours commence à se lasser
BRITANNICUS
Chacun devait bénir le bonheur de son règne
NERON
Heureux ou malheureux, il suffit qu'on me craigne »[307].

Néron n'a que faire du bonheur de son peuple, bien au contraire, son ambition n'est pas là. Le choix pour le Mal absolu est une forme d'égoïsme évidemment, mais d'égoïsme en vue d'un effet pernicieux de reconnaissance. La jouissance de la reconnaissance prime ici sur l'entendement supposé et le monstre nous semble dès lors plus malveillant encore, puisque le Mal absolu lui procure du plaisir. Et Néron de dire au sujet de Britannicus :

« Mais je mettrai ma joie à le désespérer »[308].

Chez Crébillon, Atrée dit à Plisthène qui essaie de le dissuader de tuer Thyeste :

---

[306] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte III, Scène 8, v. 913-914

[307] RACINE, *Britannicus*, Acte III, Scène 8, v. 1063-1066

[308] *Op. cit.*, Acte II, Scène 8, v. 750

« Qui ? moi lui pardonner ! Les fières Euménides
Du sang des malheureux sont cent fois moins avides,
Et leur farouche aspect inspire moins d'horreur
Que Thyeste aujourd'hui n'en inspire à mon cœur.
Quels que soient mes serments, trop de fureur m'anime »[309].

Et il ajoute :

« Car enfin, puisqu'il faut du sang à ma fureur,
Malheur à qui trahit les transports de mon cœur »[310].

Le choix d'Atrée pour le Mal se lit à travers son langage. C'est ainsi qu'aux scènes 3 et 4 de l'acte V, Crébillon multiplie les répétitions d'injonctions similaires incarnant la colère du monstre.

« Va, pour le prix des tiens, retrouver tes complices ;
Va périr avec eux dans l'horreur des supplices »[311].

« Va, tu prétends en vain t'éclaircir de leur sort ;
Meurs dans ce doute affreux plus cruel que la mort »[312].

« Va périr, malheureux, mais dans ton sort funeste
Cent fois moins malheureux que le lâche Thyeste.
Que je suis satisfait ! que de pleurs vont couler
Pour ce fils qu'à ma rage on est prêt d'immoler »[313].

L'anaphore du « Va » exprime à elle seule la rage et la fureur du personnage monstrueux qui poussent à la mort.

Le choix pour le Mal est proposé au spectateur comme un acte intrinsèquement du domaine de la monstruosité. En effet, si d'autres personnages tragiques ont parfois été guidés par le Mal, ils reviennent à la conscience de leur acte pour changer

[309] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte III, Scène 3, v. 849-853

[310] *Ibid*., v. 863-864

[311] CREBILLON, Atrée et Thyeste, Acte V, Scène 3, v. 1341-1342

[312] *Ibid*., v. 1367-1368

[313] *Op. cit*., Acte V, Scène 4, v. 1373-1374

finalement de comportement. Mais le monstre, monolithique, jouit de ce Mal absolu et c'est précisément dans l'absolu de ses crimes qu'il devient totalement mauvais.

Dès le début de la période concernée par cette étude, au cœur même de la période baroque, nous ne pouvons que constater l'importance de la réflexion sur le Bien et le Mal. Selon Robert Erich Wolf, le fondement moral commun à la plupart des pièces baroques réside dans le conflit entre le Bien et le Mal :

> *« A l'époque baroque, ce conflit prend la forme du débat, du dialogue, de la dialectique […]. Ce qui distingue l'art théâtral baroque de celui des autres époques, c'est que le dialogue entre le Bien et le Mal s'y élève au niveau de la dialectique : Bien et Mal s'interpénètrent et de leur rencontre, de leur choc, de la confusion entre ce qui est bon et ce qui est mauvais, de l'audacieuse exploration de leur propre identité (qui suis-je, le Bon ou le Mauvais, le Bien ou le Mal ?) et des actions adoptées ou refusées, de l'*agon *en somme, il ressort une dialectique où tout ce résout en ce qui est à la fois acte moral et action esthétique. Morale, psychologie, forme esthétique sont les trois faces équivalentes de ce prisme qu'est une pièce de théâtre baroque »*[314].

Dans la tradition populaire, les moralités et légendes des saints, en effet, le Bien et le Mal étaient clairement identifiés. Robert Erich Wolf ajoute :

> *« Dans de tels genres plus ou moins populaires, plus ou moins simplistes, Qui j'aime est tout blanc, Qui je hais est tout noir. Le Bien se connaît, le Mal se connaît. Chacun est sûr d'être bon ou mauvais. En plus, ils se connaissent mutuellement, sans équivoque : ni l'un ni l'autre n'éprouve ni le besoin ni le désir de chercher plus avant dans son âme à lui ni dans l'âme de celui à qui il s'oppose. L'ennemi n'a point d'ambiguïté : il est tout bon ou tout mauvais »*[315].

Mais cette clarté de positionnement s'est affaiblie au fil du XVI^{ème} siècle pour laisser place à cette dialectique.

Il est vrai que pour la plupart des héros tragiques habituels, cette dichotomie entre le Bien et le Mal est représentée comme un vrai choix à faire à part entière. Le héros tragique habituel est partagé entre son devoir et son désir ; il doit le plus

[314] Robert Erich WOLF, « Musique du Mal, Musique du Bien dans le Théâtre baroque », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, 1966, Publication du CentreNational de Recherches du Baroque, 1967, p. 119

[315] *Ibid.*

souvent choisir entre ce qui est bien et ce qui est mal par parvenir à son propre accomplissement au travers même de ce choix.

Avec les personnages monstrueux, la dichotomie disparaît toutefois, et le monstre conserve en lui ce pouvoir évocateur du Mal car ses hésitations sont inexistantes ou infimes. Le monstre est en cela, et tout au long de nos 160 ans d'histoire littéraire, celui qui se résout, de fait, au Mal.

Le monstre de tragédie porte en lui la symbolique du Mal suprême, celui que l'on choisit volontairement, qui se différencie de celui qui est fait par enchaînement infortuné. Le monstre, pour sa puissance, est prêt à sacrifier tout ce qui lui porte obstacle.

Il semble de la sorte que le personnage monstrueux commette des crimes selon trois échelles du Mal :

- Il se tourne vers le Mal gratuit ou presque dès lors qu'il se sent menacé
- Il est aussi dans le retour immédiat de l'attaque. A la moindre offense, il réplique par la violence.
- Il est enfin dans la lutte à mort, dans la spirale de la violence, en s'imposant coûte que coûte par le crime.

Et c'est précisément parce qu'il appartient aussi à cette troisième catégorie qu'il est véritablement monstrueux : il passe du Mal occasionnel à la spirale du crime. Dans *Cinna*, Auguste lui avait su s'échapper de cette troisième catégorie de spirale du Mal. Pour le monstre, non seulement le meurtre est une réponse à son orgueil et son intolérance, mais le Mal appelle le Mal.

Le monstre en outre a cette spécificité de se dégager de la sphère religieuse par

cette distance qu'il établit entre lui et les dieux. Les dramaturges nous présentent ainsi des monstres qui parfois se disent même égaux aux dieux spécifiquement pour souligner un Mal particulier. Si dans la Bible, le mal peut être nécessaire, pour les monstres il n'est nullement question de valeur de foi, mais bien plutôt d'un anéantissement de toute forme de servitude pour eux, dans l'idée de mieux pouvoir asservir les autres.

Et pour les distinguer encore de cette perspective religieuse, les dramaturges campent leurs monstres comme étant, dans un relief noir, impassibles à la notion de pardon. La réflexion est pourtant mise en valeur par d'autres personnages qui leur conseillent à maintes reprises de pardonner.

Evolution du Mal

Il convient en outre d'apporter un éclaircissement quant à la représentation de ces monstres sur la scène tragique, selon la sensibilité et l'évolution de la notion de Mal. Si à la fin du XVI^{ème} siècle et au XVII^{ème} siècle l'on se réfère encore à une nécessité du Mal, telle qu'elle est présentée dans la Bible, il semble qu'au XVIII^{ème} siècle, l'on se réfère davantage à la notion de Providence.

Dans la Bible, le Mal est nécessaire, à la façon d'un contre-exemple des comportements à adopter. Parce que l'on apprend ce qu'a pu engendrer le Mal, parce que l'on intègre ses outrages, l'on sait comment se positionner pour faire le Bien autour de soi.

Les dix commandements comme le « Tu ne tueras point » sont d'ailleurs en eux-mêmes des interdictions d'actions. Le Mal en ce sens servirait à mettre en valeur le Bien.

Mais au fur et à mesure de la période, il semble que la référence majeure en matière de Bien et de Mal évolue vers celle de la Providence.

La Providence est une notion théologique qui implique que l'univers est conçu par un Etre intelligent ; cet univers porte donc en lui-même la marque de son créateur et obéit à des lois. Cette croyance fondamentale dans l'ordre divin de l'univers entraîne le fait que le déroulement du temps et des événements a une finalité, que ces événements ne sont pas le fruit du hasard mais la mise en œuvre d'un plan dont le dessein ne nous apparaît pas clairement parce que nous manquons d'élévation et que ce projet doit inclure la nécessaire incertitude de la liberté humaine. Mais en ce sens, cette liberté dessert parfois les hommes, car certains profitent du Mal existant pour l'aggraver, dans une démarche d'abus de pouvoir et d'égoïsme forcené.

Si Nabuchodonosor est encore par excellence une figure biblique du Mal, au fil de la période l'on découvre des monstres qui s'inscrivent davantage dans cette notion de libre-arbitre dirigé vers le Mal en soi. Garnier, catholique, nous offre ainsi sa tragédie comme un appel à la foi. Voltaire lui insiste sur la vigilance à avoir pour éviter l'aveuglement. Il dénonce l'obscurantisme et le manque de vigilance qui peuvent laisser une porte ouverte aux hommes monstrueux mus seulement par leur ambition dévastatrice.

Réaction des hommes face au Mal absolu

Le monstre incarne le Mal, mais il incarne aussi la force. Et dans ce contexte de tragédie, il est important de remarquer la réaction des autres personnages face à ce protagoniste dominateur. Nous avons parlé précédemment de victimes révoltées ou de victimes résignées. Il est en effet intéressant de remarquer que les réactions divergent parfois face au monstre et face au Mal. Par le caractère qui lui est conféré, le monstre est présenté comme un Mal immuable.

L'une des questions soulevées est donc de savoir comment réagir face au Mal immuable. Y a-t-il une acceptation du Mal ? Andronic ainsi demande à son père de partir, le père refuse, et Andronic obéit. Son attitude est assez surprenante.

L'attitude cruelle du père étant bien claire, on aurait pu imaginer que le fils prenne la fuite, éventuellement même accompagné d'Irène. Dans la pièce de Crébillon, Thyeste connaît son frère et pourrait également se douter de ce dont il est capable. Il est évident que les dramaturges ne choisissent pas de détourner des mythes, mais il est intéressant de remarquer qu'ils choisissent peut-être ces mythes justement parce qu'ils permettent de montrer une impuissance face au Mal absolu.

Pourtant, dans d'autres tragédies, il semble qu'un autre message apparaisse. Dans *Mérope* de Voltaire, l'on sait que Polyphonte est prêt à tout et même au pire pour parvenir au pouvoir. Narbas montre bien d'ailleurs sa crainte du personnage malgré les années écoulées sans le voir. Et la réaction qu'a Egisthe diffère de celle d'autres protagonistes. Courageusement, Egisthe demande un duel à Polyphonte, et le remporte d'ailleurs. Le message est ici d'une certaine façon celui qui illustre le fait que le Mal repose finalement sur peu de chose. La terreur inspirée par le monstre est énorme, et pourtant, ce n'est finalement qu'un homme qui meurt dans un duel. L'Athalie de Racine meurt elle aussi à la fin de la tragédie sous les coups du peuple qui se révolte.

L'idée semble de dire que si l'on comprend que le Mal peut aussi être lui-même fragile, on le combat facilement. Pourtant, face au Mal, les réactions diffèrent, entre soumission, acceptation, responsabilité ou culpabilité.

A travers le monstre, l'on a une illustration de tous les maux de la société de l'époque, un monde où le Mal est une réalité omniprésente, avec les maladies, la pauvreté ou l'esclavage. Etre malade de la peste à l'époque est aussi en soi un Mal immuable contre lequel on ne peut lutter. D'ailleurs, la pauvreté est bien en effet le drame premier de Scédase, obligé de laisser ses deux filles tenir l'auberge pendant son absence. La dénonciation de cette pauvreté paraît d'autant plus marquante que les deux jeunes sœurs sont violées et tuées par deux aristocrates. L'esclavage de la même façon est la cause de la colère du More qui se rebelle après des années de pressions extrêmes.

Mais à travers ces tragédies, l'on nous dépeint aussi une nature humaine viciée, un monde où la réalité est impitoyable, la bonne volonté brimée, la malhonnêteté souvent victorieuse.

c) Liberté de choix ou prédisposition : la généalogie du crime

Un positionnement problématique

Une question fondamentale quant à la compréhension de la monstruosité est de savoir si l'on naît monstre ou si on le devient. Les dramaturges semblent en effet poser aux spectateurs cette réflexion sur l'origine du Mal. A travers leurs personnages monstrueux, les auteurs nous donnent, semble-t-il, des pistes d'analyse. En d'autres termes, l'atrocité de l'individu est-elle innée, ou est-elle la manifestation de colères et de frustrations accumulées ? Peut-on ainsi devenir monstrueux au fil du temps ? Ou bien y a-t-il une prédétermination qui échappe à l'homme et fait d'un être un individu ancré vers le mal ?

Cette interrogation est bien évidemment aux fondements de différentes conceptions sociales et religieuses, mais son étude dans le contexte de l'époque concernée paraît indispensable. Les conceptions divergent en effet, entre croyants et athées tout d'abord, entre conceptions chrétiennes différentes aussi plus spécifiquement à cette époque.

Les filiations de criminels

Dans la plupart des tragédies à monstres, les dramaturges rappellent à loisir que ces monstres sont issus le plus souvent de familles sanguinaires. Et c'est là une spécificité de ces pièces, car les autres héros tragiques sont souvent frappés par un destin inexorable, qui les pousse à commettre une faute, mais sans prédestination

obligatoire. Or dans les tragédies de notre corpus, les monstres semblent être nés avec cette sensibilité pour le crime. Du moins, un rappel est le plus souvent fait des actes atroces commis par leur famille avant eux. Un lien d'hérédité semble dès lors se dégager dans le caractère monstrueux, lien d'hérédité dans un sens de familiarisation voire d'affectivité pour le crime au sein de « l'odieuse naissance »[316]. Il n'est ainsi pas anodin pourtant que ce rappel des actes monstrueux commis auparavant soit fait et que, parallèlement, tous les autres protagonistes essaient de conduire le monstre à une raison relative. Mais est-ce pour mieux camper le personnage comme un être pour qui le Mal est familier, ou est-ce pour poser plus spécifiquement sa particularité ?

Si l'on observe de plus près quelques tragédies, l'on peut voir cette approche proposée par les dramaturges présentant cette double interprétation.

Dans *Rodogune*, Laonice dit ainsi à propos du frère de Cléopâtre, Antiochus :

> *« Jusque dans ses Etats il lui porta la guerre ;*
> *Il s'y fit partout craindre à l'égal du tonnerre »*[317].

La terreur inspirée semble ainsi familiale.

Dans l'acte I, scène 1 de *Britannicus*, Agrippine évoque l'hérédité atroce de Néron, et la sienne par la même occasion : un père cruel, un oncle fou (Caligula), des ascendants renommés pour leur brutalité. Elle dit au sujet de Néron :

> *« Il se déguise en vain : je lis sur son visage*
> *Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage*
> *Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang*
> *La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc »*[318].

[316] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte II, Scène 3

[317] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte I, scène 1, v. 67-68

[318] RACINE, *Britannicus,* Acte I, Scène 1, v. 35-38

Néron paraît dès lors héritier de la férocité et de la cruauté de ses ancêtres.

Dans *Andronic* de Campistron, Léonce rappelle à l'Empereur sa lignée :

> *« Quand votre illustre frère achevant ses exploits,*
> *Se vit et la terreur et l'arbitre des rois »*[319].

Le cadre est encore instauré dès l'acte d'exposition. L'on sait ce dont on est capable dans la famille de l'Empereur.

Athalie est pour sa part désignée comme étant « de Jézabel la fille sanguinaire »[320]. Les actions de ses parents sont également rapidement évoquées par Joad, toujours en scène d'exposition :

> *« Faut-il, Abner, faut-il vous rappeler le cours*
> *Des prodiges fameux accomplis en nos jours ?*
> *Des tyrans d'Israël les célèbres disgrâces,*
> *Et Dieu trouvé fidèle en toutes ses menaces ;*
> *L'impie Achab détruit, et de son sang trempé*
> *Le champ que par le meurtre il avait usurpé ;*
> *Près de ce champ fatal Jézabel immolée,*
> *Sous les pieds des chevaux cette reine foulée ;*
> *Dans son sang inhumain les chiens désaltérés,*
> *Et de son corps hideux les membres déchirés »*[321].

Athalie est ici présentée comme la digne descendante de ses parents tyranniques. Il est aussi intéressant de noter d'une part la confiance en Dieu chez Joad, et d'autre part, la fin quasi-similaire que connaîtra Athalie à la fin de la tragédie.

Il semble ainsi à la lecture de ces tragédies qu'il y ait une sorte d'hérédité du crime, une hérédité du besoin de tuer. Cette idée permet dès lors de s'interroger sur le

[319] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte I, scène 5, v.179-180

[320] RACINE, *Athalie*, Acte I, Scène 1, v. 59

[321] Ibid., v. 109-118

destin et la fatalité. Le destin d'un enfant de meurtrier peut-il être exempt de tout crime ? Un enfant de meurtrier est-il condamné à être meurtrier à son tour ? Le monstre n'est-il que le produit d'un monstre qui l'a engendré ? En d'autres termes, le monstre engendre-t-il d'autres monstres ? La fatalité est-elle de ne pouvoir échapper à ce destin obscur ?

Il semble qu'intervienne ici un appel des dramaturges à la méfiance. Le goût du sang peut être familial. Il convient de se méfier de ceux qui ont commis des crimes, et de se méfier aussi de leur descendance.

Un questionnement religieux

Pourtant, dans la vision chrétienne de l'époque, seuls nos actes mauvais ou nos pensées perverses peuvent nous rendre impurs. Dans le Nouveau Testament en effet, apparaît une vision de la pureté et de l'impureté de l'Homme, liées non plus à des règles (comme dans l'Ancien Testament), mais à son cœur profond. Il s'agit de ce qui va de l'individu vers les autres et non ce qui le menace en venant à lui. Etre pur selon Jésus, c'est manifester à l'autre la présence d'un Dieu ouvert, accueillant et compatissant. Le monstre, en étant impur, se pose comme le souverain unique.

Selon la Bible, c'est donc l'homme qui choisit de faire le bien ou le mal. Nos monstres de tragédies sont à mi-chemin entre le choix et l'hérédité tragique. Pourtant, si Racine évoque les crimes commis par la famille d'Athalie, dans préface de la pièce il parle aussi d'imitation de l'impiété par les enfants.

L'erreur tragique semble dès lors pour le monstre être celle de choisir précisément de faire perdurer une sombre lignée, celle de choisir d'imiter le crime pour asseoir son pouvoir, celle de ne pas pouvoir choisir une autre voie que celle du meurtre pour exister.

2) Le tragique de l'horreur et la dérision de l'humanité

a) Le tragique de l'horreur

Le monstre et l'évolution du tragique

Nous ne pouvons d'autre part analyser ces tragédies sans poser précisément une étude de l'impact du contexte tragique dans ces pièces mettant en scène la monstruosité. Avec les tragédies à monstres, il semble que l'on ait affaire à un tragique nouveau dans l'esthétique classique.

Tout d'abord, habituellement, tragique et fatalité sont intimement liés : le tragique provient de la mise en évidence de la fatalité. Selon Aristote, le héros tragique est à la fois coupable et innocent ; c'est pourquoi tout le problème du tragique réside dans l'évaluation de la faute commise par le héros.

Mais dans les tragédies de notre corpus, le personnage monstrueux fait évoluer le tragique habituel et ce tragique semble dès lors véritablement fondé sur l'horreur. En effet ces pièces présentent une atmosphère sombre et inquiétante conforme au goût du public pour l'horrible. Mais la fatalité ne provient pas d'une erreur, mais bien plutôt d'un acte volontairement mauvais. Le tragique en ce sens ne représente plus cette situation douloureuse dans laquelle se trouve un personnage pour faire un choix mais la réalisation concrète du meurtre programmé par le monstre d'un autre personnage qui tente vainement le plus souvent de lui échapper.

Dans *Britannicus*, le poids de l'hérédité, le jeu sans contrôle des passions, créent une fatalité, une force qui mène les personnages malgré eux dans un enchaînement inéluctable. Les discours créent l'atmosphère tragique, notamment quand les

personnages sont dans l'attente de la sentence du monstre, alors que les spectateurs connaissent déjà l'issue.

Le péché volontaire

Médée est pour sa part une femme insensible et implacable. Avant de tuer ses enfants pour se venger de Jason, elle dit « Immolons avec joie » ; après son meurtre, sans remords, elle s'écrie : « Mes désirs sont contents ». Les dramaturges insistent sur la noirceur des personnages qui se réjouissent du Mal qu'ils font. L'horreur est précisément à son comble au moment même où les monstres en savourent les délices.

Si Atrée s'exclame :

« Et je jouis enfin du fruit de mes forfaits »[322],

Cléopâtre dit :

« Pour jouir de mon crime, il le faut achever »[323].

L'horreur réside ainsi à la fois dans la noirceur des actes et dans la réjouissance qu'en ressentent les monstres. Les dramaturges choisissent ainsi en quelque sorte de déplacer la fatalité habituelle de la faute vers celle du péché volontaire qui met les autres personnages en situation d'attente, attente de dévoration pourrions-nous dire comme dans l'imaginaire d'Andromède, figure de l'être impuissant qui attend d'être dévoré[324]. Chez Corneille notamment, d'autres personnages comme

[322] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte V, Scène 6, v. 1524

[323] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, Scène 3, v. 674

[324] Cf OVIDE, *Métamorphoses*, Andromède (IV, 663-764). Andromède, était la fille de Céphée, le roi éthiopien de Joppé, et de Cassiopée. Cassiopée s'était vantée qu'elle et (ou) sa fille étaient plus belles que les Néréides; celles-ci se plaignirent de cette insulte à Poséidon; leur protecteur envoya un déluge et un monstre marin femelle pour dévaster Philistia, et, lorsque Céphée consulta l'oracle de Zeus-Ammon, il lui fut répondu qu'il n'avait qu'une seule chance d'être délivré c'était de sacrifier Andromède au monstre marin. Ses sujets l'avaient

Rodogune ou Théodore semblent ainsi dans l'attente d'un sort néfaste imminent.

Les monstres de tragédies sont présentés comme des figures du sadisme. L'horreur avec eux ne semble pas avoir de limite. Ils incarnent en eux-mêmes l'extrémité du Mal. Bien sûr, au fil de l'époque, les bienséances sont de plus en plus respectées par les auteurs. Les viols de Théane et Evéxipe dans *Scédase* sont montrés sur scène au début du XVII^{ème} siècle, plus tard dans la période, nous n'avons que les récits des actes cruels, mais l'horreur reste présente et omniprésente même.

La force intrinsèque de la crainte

L'horreur est de la sorte véritablement voulue par les dramaturges. Il n'est qu'à regarder la préface d'*Atrée et Thyeste* pour comprendre combien Crébillon se glorifie de sa pièce. Avec respect des conventions de bienséances, il atténue toutefois la noirceur telle qu'on la trouvait dans la tragédie *Thyeste* de Sénèque. Il ne montre pas comme le faisait Sénèque de corps dépecés, ne montre pas un personnage à moitié ivre et rotant, gorgé de la chair de ses enfants. Crébillon se contente de montrer une coupe pleine de sang de ces enfants, dans laquelle Thyeste ne trempe même pas les lèvres.

> *« J'ai altéré partout la fable, pour rendre sa vengeance moins affreuse ; et il s'en faut bien que mon Atrée soit moins cruel que celui de Sénèque. Il m'a suffi de faire craindre pour Thyeste toutes les horreurs de la coupe que son frère lui prépare ; et il n'y porte pas seulement les lèvres »*[325].

Une atténuation est donc opérée par respect des bienséances, mais l'horreur règne néanmoins du début à la fin de la tragédie par l'effroi qu'elle suscite et par la violence lexicale.

---

donc contraint de l'attacher à un rocher, nue, portant seulement quelques bijoux, et de l'abandonner là pour être dévorée.
Andromède est aussi une tragédie de Corneille (1650).

[325] CREBILLON, Préface d'*Atrée et Thyeste, Op. cit.,* p. 4

En outre, on peut remarquer qu'avec les monstres, le tragique prend en quelque sorte la figure de l'Etat tout-puissant. En effet, les monstres incarnent la suprématie même, incontestable et incontrôlable. Un peu à la façon de Catherine de Médicis dont la figure est très controversée[326], avec le monstre, un seul et unique souverain semble tout régenter. Le pouvoir politique rejoint le pouvoir religieux. Le monstre est présenté par les dramaturges comme un être qui se place en situation de tout pouvoir sur tous les fronts. Dès lors, le tragique naît de la soumission face à un pouvoir démesuré contre lequel il est fort difficile de lutter. C'est le cas dans toutes les tragédies à monstres politiques de notre corpus. Personne, pas même leur entourage proche, ne parvient à faire fléchir les personnages que sont Nabuchodonosor, Attila, ou Mahomet.

b) La dérision de notre humanité

Condition des hommes en proie aux hésitations

Mais aussi, ce tragique de l'horreur nous interroge déjà en quelque sorte sur la solitude et la conscience malheureuse moderne. Est montrée dans ces tragédies la dérision de notre humanité.

Christian Biet[327] propose une analyse fort intéressante de la tragédie classique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Selon lui, et c'est aussi le point de vue défendu ici, la tragédie ne doit pas être perçue comme un genre littéraire ayant connu son

[326] Catherine de Médicis est présentée comme un monstre dans *Les Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

[327] Christian BIET, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIe – XVIIIe siècles) », in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003, pp. 131 à 157

apogée dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle pour n'aboutir après Voltaire au XVIII^{ème} siècle qu'à un déclin dû à la représentation d'actions moins nobles, dans « un phénomène d'accomplissement, puis de décadence »[328]. Le tragique dans sa conception au XVII^{ème} siècle signifie en effet ce qui est relatif à la tragédie et n'a pas la signification moderne qu'on lui accorde aujourd'hui. Christian Biet remarque d'ailleurs :

> *« Si la tragédie française était tragique, on verrait la volonté des héros de se heurter à l'accomplissement des passions et l'homme apparaître comme un être souffrant, soumis à son destin. Or ces représentations sont en l'espèce fort rares »*[329].

Et plus loin :

> *« la question qui se pose est celle de la maîtrise de l'adversité et la maîtrise d'une faute humaine liée aux passions – mais non nécessairement « tragique » au sens où l'entend le XXe siècle – qui marque les personnages, la famille ou la cité. Le « moi » est moins souvent face à la fortune et au destin qui l'accablent, que face à lui-même, face à l'exercice de sa volonté propre et de son libre arbitre, face à sa pratique personnelle de la Providence qui, sous des allures, au XVIIe siècle, de grâce suffisante devenue efficace, peut intervenir pour sauver les protagonistes. Crise, désordre, exposition du désordre, passage à un ordre apparemment harmonieux, pour qu'enfin le lecteur et le spectateur, après avoir été saisis par l'émotion, réfléchissent, voilà le fonctionnement général de la tragédie de ce temps. Le destin transcendant et le tragique semblent bien loin, même si Racine, en janséniste d'éducation et en connaisseur du théâtre grec et de sa langue, est un des seuls auteurs pour lesquels le mot moderne de tragique peut être prononcé […]. Car ce qu'on promeut, sur la scène française, par-delà un débat sur la notion de* grâce *plus que de destin, ce sont les conduites contradictoires des hommes et des* Grands *: leurs réactions, non pas face à la fortune qui leur est assignée par les Dieux, mais dans leur rapport au public et au privé ; des rapports croisés dont le public est friand »*[330].

Avec Christian Biet, il convient en effet de voir que le tragique à l'époque n'a pas la dimension qu'on lui connaît aujourd'hui de questionnement profond sur les conditions de l'humanité. C'est davantage au travers des malheurs des hommes qui

---

[328] Christian Biet, *Op. cit.*, p. 132

[329] *Ibid.,* p. 139

[330] *Ibid.*, pp. 140-141

les poussent à faire des choix difficiles que la tragédie classique trouve réellement ses lettres de noblesse.

Pourtant, dans les tragédies à monstres, on observe une particularité : si les monstres eux-mêmes ne sont pas dans une situation délicate, ce sont leurs victimes qui se retrouvent face à un conditionnement qu'ils n'ont pas choisi, et dont ils ne peuvent s'extraire qu'au péril de leur vie. Mais là encore, c'est leur « volonté propre », leur « libre arbitre » qui guidera leur choix d'action, de révolte ou de soumission face au monstre.

Libre-arbitre et liberté humaine

Le tragique intervient dès lors quand il y a une interrogation sur la liberté humaine. Le personnage monstrueux fait ainsi évoluer le tragique par cette notion de liberté, cette découverte de la solitude et de la conscience malheureuse moderne face à un pouvoir qui peut être totalement affranchi du Bien et du Mal. Pourtant il existe semble-t-il une fatalité de la vengeance divine, car Dieu condamne les injustices, les crimes et les assassins. Mais on note une force inexorable du destin, tout du moins dans les pièces où les monstres sont punis.

Jean-Dominique Beaudin dans l'article « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'Hippolyte de Robert Garnier » remarque que *« les actes étant monstrueux, les châtiments que les dieux infligent aux coupables sont eux-mêmes de l'ordre du monstrueux ou de l'inconcevable »*[331].

Si la tragédie implique l'idée de destin, de fatalité, et renvoie donc au divin, le drame se réfère strictement aux faits, sans présumer d'une prédestination

[331] Jean-Dominique BEAUDIN, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'Hippolyte de Robert Garnier (1573) », Revue *Littérature*, n°43, 2000, p. 47-57

quelconque. Ici déjà, dans nos tragédies à monstres, la fatalité semble plutôt déplacée dans le personnage cruel. Le monstre en tout cas semble se l'approprier. Ainsi à la fois nous sommes dans le sublime tragique puisqu'il y a fascination, et nous le quittons parce qu'il y a trop de noirceur. Les bienséances sont souvent tendancieuses, à la limite même du communément acceptable. L'horreur et l'effroi prédominent sur la condition des personnages en proie à des hésitations. Chez les personnages de Corneille ainsi, le dilemme des personnages n'est plus de savoir quel choix faire pour sauver leur honneur, mais celui de savoir quoi faire pour leur survie. Et le monstre est présenté par les dramaturges comme une incarnation de l'horreur et des peurs de la société.

c) L'utilité sociale du monstre

Une présence divine, gage d'avertissement

Dans les pièces de notre corpus, nous remarquons l'importance de la sensation d'une présence divine. Comme dans toutes les tragédies de l'époque, les discours en eux-mêmes créent l'atmosphère tragique. Et la tragédie est fondée sur le déroulement du destin, qu'il soit conçu à la manière antique (avec les dieux ou même une force qui les domine eux-mêmes) ou à la manière judéo-chrétienne (avec l'action de la volonté du Dieu de la Bible, comme dans *Athalie*).

Dans *Les Juives* de Garnier, on note une attitude chrétienne de soumission devant les épreuves imposées par Dieu. Malgré les supplications faites à Nabuchodonosor pour épargner Sédécie, on apprend que celui-ci a vu ses enfants être égorgés devant lui et a eu les yeux crevés. Garnier a su tirer parti de tous les sentiments tragiques de la douleur, de la pitié et de la cruauté à travers une pièce faite d'une série de situations. Et tout au long de cette tragédie sacrée plane le souffle de Dieu ; une terreur religieuse s'exprime par la bouche du Prophète au premier et au

cinquième acte. Il y a dès lors une dimension religieuse du monstre si Dieu punit les injustices.

Si parfois le théâtre chrétien dénonce la misère de l'homme sans Dieu, dans l'*Athalie* de Racine règne une atmosphère d'horreur sacrée ; le petit Joad a en effet près de lui l'affection du grand prêtre et de sa femme.

La présence divine survole la plupart des tragédies de notre corpus comme dans *Atrée et Thyeste*, où Thyeste dit à Théodamie à la fin de l'acte V :

> *« Consolez-vous, ma fille ; et de ces lieux*
> *Fuyez, et remettez votre vengeance aux dieux.*
> *Contente, par vos pleurs, d'implorer leur justice,*
> *Allez loin de ce traître attendre son supplice.*
> *Les dieux, que ce parjure a fait pâlir d'effroi,*
> *Le rendront quelque jour plus malheureux que moi ;*
> *Le ciel me le promet, la coupe en est le gage ;*
> *Et je meurs »*[332].

Thyeste semble ici lancer un appel à la vengeance divine pour punir le monstre qu'est Atrée.

Chez Corneille, Héraclius explique que les dieux semblent enfin lui être favorables pour se défaire de l'usurpateur Phocas :

> *« Vous voyez un grand peuple à demi révolté,*
> *Sans qu'on sache l'auteur de cette nouveauté ;*
> *Il semble que de Dieu la main appesantie,*
> *Se faisant du tyran l'effroyable partie,*
> *Veuille avancer par là son juste châtiment ;*
> *Que par un si grand bruit semé confusément,*
> *Il dispose les cœurs à prendre un nouveau maître,*
> *Et presse Héraclius de se faire connaître »*[333].

[332] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte V, Scène 6, v. 1515-1522

[333] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte II, Scène 2

Cette présence divine se retrouve aussi dans *Mérope* de Voltaire quand par exemple, à la fin de la pièce, Egisthe déclare que s'il a réussi à vaincre Polyphonte, c'est grâce aux dieux. Il explique ainsi au sujet de cette victoire :

> *« Elle n'est point à moi : cette gloire est aux dieux.*
> *Ainsi que le bonheur, la vertu nous vient d'eux »*[334].

Egisthe d'ailleurs à plusieurs reprises évoque l'importance des dieux dans ses actes et ses choix.

Dans *Mahomet*, l'on retrouve sensiblement la même idée quand Palmire se tue à la fin de la pièce et dit justement à Mahomet :

> *« Je meurs*
> *Je cesse de te voir, imposteur exécrable.*
> *Je me flatte, en mourant, qu'un Dieu plus équitable*
> *Réserve un avenir pour les cœurs innocents »*[335].

Le monstre sacralisé

Mais avec cette pièce même de Mahomet, l'on peut reprendre encore les propos de Palmire, toujours en fin de pièce quand elle dit à Mahomet *« A force de forfaits tu t'es déifié »*[336].

Les dramaturges proposent parfois en effet une sorte de déification du monstre en ce sens que le personnage est présenté comme ayant des pouvoirs plus grands que les autres hommes. Nous avons déjà vu que certains monstres se veulent égaux ou supérieurs aux dieux, ou font comme s'ils avaient leur aval pour commettre de noires actions. C'est ainsi que nous est présenté Mahomet dès le début de la

[334] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte V, Scène 8, v. 1399-1400

[335] VOLTAIRE, *Mahomet*, Acte V, Scène 4, v. 1456-1459

[336] *Ibid*., v. 1452

tragédie, lorsque Phanor dit que celui-ci :

> *« De ses miracles faux soutient l'illusion,*
> *Répand le fanatisme et la sédition,*
> *Appelle son armée, et croit qu'un dieu terrible*
> *L'inspire, le conduit, et le rend invincible »*[337],

Ainsi Nabuchodonosor déclarait également :

> *« Pareil aux dieux je marche (…)*
> *En puissance et en biens Jupiter seul m'égale (…)*
> *Je suis l'unique dieu de la terre où nous sommes »*[338].
>
> *« Dieu fait ce qu'il lui plast, et moy je fay de mesme »*[339].
>
> *« Le naturel des dieux est de punir le vice »*[340].

Il s'agit pour les dramaturges de proposer d'une certaine façon de déplacer la fatalité vers un personnage de pouvoir, puisque c'est justement ce personnage qui est mis en valeur et dont dépendent tous les autres protagonistes. Le monstre dès lors peut apparaître comme un support de réflexion sur les abus de crédulité.

Atrée dit à Thyeste, faisant comme s'il avait le pouvoir du dieu du ciel :

> *« Perfide, tu mourras. Oui, c'est fait de ton sort ;*
> *Ton nom seul en ces lieux est l'arrêt de ta mort.*
> *Rien ne peut t'en sauver, la foudre est toute prête ;*
> *J'ai suspendu longtemps sa chute sur ta tête »*[341].

D'autres auteurs s'étaient déjà essayés à cette comparaison avec les dieux mais pas

---

[337] VOLTAIRE, *Mahomet*, Acte I, Scène 1, v. 23-26

[338] GARNIER, *Les Juives*, Acte II, v. 181 à 192

[339] *Ibid*., Acte III, v. 928

[340] *Ibid*., v. 1027

[341] Crébillon, *Atrée et Thyeste*, acte II, scène 4, vv ; 623-626

dans ce même but. Le poète latin Catulle par exemple célèbre dans son œuvre l'amour qu'il porte à Lesbie.

> *« Ille mi par esse deo videtur,*
> *Ille, si fas est, superare divos,*
> *Qui sedens adversus identitem te*
> *Spectat et audit »*[342].

Ici, la comparaison est illusion de possibilité. Catulle exprime justement à l'inverse dans son poème la difficulté qu'il a à ne pas avoir de pouvoir « divin », à ne pas pouvoir être l'égal d'un dieu pour exprimer clairement son amour à la femme qu'il aime.

Rien n'est monstrueux dans ces vers de Catulle, mais le parallèle entre les deux comparaisons aux figures divines est d'autant plus marquant que le monstre s'assimile à un dieu dans la dimension surpuissante et sans jugement qu'elle implique. Le monstre voudrait le pouvoir des dieux pour faire le mal, sans que cela ne suscite le moindre commentaire, la moindre critique.

Importance de la Raison

Il semble enfin qu'il faille se questionner sur cette présence du monstre dans les tragédies, dans la mesure où le monstre est précisément du côté de l'extrême : les spectateurs découvrent ainsi les maux engendrés par les passions exacerbées, les passions poussées à leur comble, voire par le vice poussé à son paroxysme. L'issue du monstre est bel et bien avant tout de produire le Mal et Willy Pasini note :

> *« La « méchanceté » n'est autre que le masque générique derrière lequel se dissimulent et se confondent nombre de « vices ». Si tous les méchants vont en enfer, chacun y va pour une raison différente. Pour Dante, à chaque vice scrupuleusement recensé dans* La Divine Comédie *correspond une place bien*

[342] « Il me semble être l'égal d'un dieu, il me semble, si c'est possible, surpasser les dieux celui qui, assis en face de toi, peut souvent te contempler et t'entendre ».

> *définie dans l'Enfer, depuis le Limbe (premier cercle) où languissent les non-baptisés (les méchants malgré eux) jusqu'aux fosses les plus profondes (derniers cercles) où croupissent les méchants authentiques et responsables »*[343].

Une réflexion est donc importante quant à la fonction du monstre. Et Didier SOUILLER remarque ainsi :

> *« Comme l'a montré Jean Céard*[344]*, l'attitude philosophique à l'égard du problème posé par le monstre révèle une ambivalence, selon qu'est choisie la perspective négative d'Aristote ou celle, positive, d'Augustin. Le stagirite*[345]*, en effet, plus soucieux d'une approche objective, ne retient pas l'hypothèse d'une intention de la nature ou de la divinité qui s'exprimerait par la création d'un monstre : il ne faudrait y voir qu'un échec de la nature. En revanche, pour la tradition religieuse issue d'Augustin, le monstre est une merveille porteuse d'un sens susceptible d'attirer l'attention des hommes, quelque message apparenté aux signes de la divination. On voit ainsi, par ce rappel succinct, que le fonctionnement du regard sur les faits naturels rejoint les principes esthétiques : l'aristotélisme privilégiant le classement et l'appartenance à des espèces naturelles ou des genres littéraires, tandis que subsiste un courant de pensée qui fait du monstre le véhicule d'un sens caché et en rapport avec une structure plus complexe des choses »*[346].

Deux conceptions s'opposent pour ce qui est de la signification du monstre. Une tradition chrétienne donne au monstre un sens spécifique : celui d'être en quelque sorte volontairement créé par Dieu pour servir de contre-exemple à l'humanité, celui qui a une nécessité pour montrer le Mal et guider les hommes vers le Bien. Pour d'autres, dont Aristote, au contraire, le monstre est en quelque sorte une erreur de la nature ; il ne peut guider les hommes car il est de l'ordre de la contre-

---

[343] Willy PASINI, *La méchanceté*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2004, p. 22

[344] *La nature et les prodiges*, 1ère éd., Droz, 1977

[345] Le stagirite désigne ici ARISTOTE

[346] Didier SOUILLER, article « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poésie baroque européenne (1600-1650) », Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, Article pp. 437 à 448, citation pp. 444-445.

nature.

Dans les tragédies de la période concernée par cette étude, et en lien avec le contexte religieux fort, il est à penser que les monstres peuvent soutenir différentes approches. Les tragédies chrétiennes comme *Les Juives* et *Athalie* reprennent clairement la pensée biblique, en dénonçant les misères attendues par qui renie son Dieu, puisque le peuple souffre dans *Les Juives* et qu'Athalie, reine impie, finit châtiée. Le fait de montrer explicitement le monstre peut avoir une visée idéologique de la sorte car l'appel à la vengeance divine pour punir les crimes et les péchés laisse à penser qu'un Dieu veille sur la Terre. Avec le *Mahomet* de Voltaire, la visée est encore autre, car si le monstre a su s'imposer, c'est justement grâce au fanatisme qu'il a su créer. Pourtant, en montrant les crimes de Mahomet et en soulignant une faiblesse de l'Islam, Voltaire semble surtout se conformer à son approche philosophique. Ainsi, à côté des maximes sanguinaires qu'il attribue au personnage, il place aussi dans ses propos des remarques qui ne sont pas si éloignées du despotisme éclairé qu'il défendait par ailleurs. Dans la scène 5 de l'acte II en effet, Mahomet dit à Zopire :

> *« J'abolis les faux dieux, et mon culte épuré*
> *De ma grandeur naissante est le premier degré.*
> *Ne me reproche point de tromper ma patrie ;*
> *Je détruis sa faiblesse et son idolâtrie.*
> *Sous un roi, sous un dieu, je viens la réunir ;*
> *Et, pour la rendre illustre, il la faut asservir »*[347].

Puis :

> *« Ta secte obscure et basse avilit les mortels,*
> *Enerve le courage, et rend l'homme stupide ;*
> *La mienne élève l'âme, et la rend intrépide.*
> *Ma loi fait des héros »*[348].

[347] VOLTAIRE, *Mahomet*, Acte II, Scène 5, v. 557-562

[348] *Ibid*., v. 582-584

Voltaire en quelque sorte, à travers cette tragédie, met en avant ce qui ressort de la philosophie des Lumières, en plaçant la Raison au centre de tout. Celle-ci doit être souveraine et donc devenir le principe de l'organisation de l'État. Il faut pour cela que son gouvernant soit conscient des imperfections du système et cherche à le rendre plus rationnel. Dans l'approche de despotisme éclairé, les souverains se présentent comme les premiers serviteurs de l'État : ils ne sont que des intermédiaires chargés de mettre en pratique les réformes dictées par la pensée rationnelle. Leurs décisions ne sont donc plus le fruit d'une volonté despotique mais l'incarnation de la Raison.

Cette tragédie, philosophique s'il en est, n'a pas pour objectif principal de défendre la croyance en un Dieu rédempteur mais défend davantage la notion de libre-arbitre et de conduite éclairée par la Raison, pour le souverain comme pour le peuple. Mahomet, parce qu'il est un monstre de fanatisme, semble presque plus dangereux que les autres monstres, car il trompe délibérément un monde crédule.

CHAPITRE 8 : REFLEXION POLITIQUE

Dans les tragédies de notre corpus, nous avons vu que les dramaturges nous présentent des monstres aux ambitions politiques démesurées. Il convient dès lors de s'interroger sur la signification même des statuts de rois, de reines, d'empereur accordés à ces personnages. En effet, le genre de la tragédie préconise des personnages de haut rang certes, mais à travers la représentation de rois monstrueux, il semble que les dramaturges aient souvent choisi de porter un message, au-delà de l'impact esthétique du genre. Mettre en scène un monstre de la Bible en période de guerre de religion n'est pas fortuit ; tout comme le fait de mettre en scène l'orgueil et l'expansion disproportionnée du souverain quand au même moment le roi de France cherche à éblouir par tous les moyens, ou celui de présenter un monstre de fanatisme quand parallèlement on prône un despotisme éclairé. Par les échanges verbaux sur le comportement à adopter en étant au pouvoir, les monstres de nos tragédies nous autorisent une réflexion politique.

La première analyse que nous proposons ici est celle qui se rattache à la dimension religieuse de la France d'Ancien Régime, dans un contexte où pouvoir politique et pouvoir religieux sont intimement liés. L'analyse du personnage monstrueux nous permettra aussi de réfléchir à la notion de tyran souverain. Enfin, en confrontant les propos des différents protagonistes notamment, nous soulignerons la réflexion sous-jacente des dramaturges sur le régime politique de l'époque.

1) Le fanatisme religieux et le monstre

a) Interrogation religieuse

Il convient d'évoquer ici le fort lien qui unit les sphères temporelles et spirituelles sous l'Ancien Régime. La monarchie est de droit divin, et l'Eglise et l'Etat sont

soudés. Proposer une réflexion politique sur les monstres, c'est aussi en proposer une réflexion religieuse. D'ailleurs, nous l'avons vu, la sensation de présence divine est forte dans ces pièces. A travers le monstre, les dramaturges semblent nous proposer des conduites à adopter ou à réfuter, au nom de la morale comme au nom de la religion.

Appel à un réveil spirituel

Dans sa dédicace des *Juives* au Duc de Joyeuse, Robert Garnier explique le parallèle qu'il a souhaité faire entre les souffrances du peuple d'Israël infidèle à son Dieu et celles du peuple français, au temps des guerres de religion. Il écrit ainsi :

> *« Or vous ay-je icy représenté les soupirables calamitez d'un peuple qui a comme nous abandonné son Dieu ».*

Cette interpellation au lecteur renvoie à une sorte d'appel à un réveil spirituel. L'absence de référence à l'Eglise ne fait pas à proprement parler de cette pièce une tragédie chrétienne, mais Garnier, catholique, prend malgré tout position dans ce climat de guerre de religion en expliquant que l'injustice finit toujours par être châtiée et que Dieu n'abandonne pas ceux qui se tournent vers lui.

Nabuchodonosor peut dès lors nous apparaître comme le vecteur de réflexions nouvelles sur la religion. Le monstre qui ici est détaché du poids de la religion semble avoir une autre croyance : son Dieu à lui, c'est le Mal même. Il croit en ce Mal comme certains croient en leur Dieu. Voilà peut-être aussi pourquoi il se présente comme étant supérieur aux autres Dieux car sa croyance va au-delà des croyances habituelles. Est-ce à dire que Garnier ait voulu faire figurer les croyances autres que le catholicisme parmi les doctrines du Mal ? Cela paraît extrême, mais il semble avoir voulu montrer qu'une interprétation parallèle à la croyance communément acceptée par tous peut conduire, à force d'acharnement, aux souffrances d'un peuple qui se déchire pour ses convictions différentes.

Le questionnement sur les choix religieux est ainsi posé par certains dramaturges de l'époque. Ainsi l'Athalie de Racine se retrouve châtiée pour avoir été impie ; Joad conclut d'ailleurs la pièce sur ces mots pour Joas :

> *« Par cette terrible fin, et due à ses forfaits,*
> *Apprenez, roi des Juifs, et n'oubliez jamais*
> *Que les rois dans le ciel ont un juge sévère,*
> *L'innocence un vengeur, et l'orphelin un père »*[349].

En pleine période d'opposition entre Jésuites et Jansénistes, Racine, janséniste, insiste sur le fait que le Bien doit redouter les puissantes forces du Mal qui constituent une importante menace. Athalie, reine impie, a été punie de ses crimes et de ses péchés.

Thyeste mourant déclare aussi à la toute dernière scène de la pièce de Crébillon :

> *« Les dieux, que ce parjure a fait pâlir d'effroi,*
> *Le rendront quelque jour plus malheureux que moi ;*
> *Le ciel me le promet, la coupe en est le gage ;*
> *Et je meurs »*[350].

La vengeance divine semble ainsi promise à Thyeste, comme la figuration d'une justice à venir.

Appel à la vertu et à la morale

Par le biais de leurs tragédies, les auteurs proposent aux spectateurs des modèles de conduite. En montrant les excès des passions négatives, les dramaturges montrent les comportements à privilégier. En face du monstre, dans la distribution manichéenne, il y a toujours un personnage plus sage qui explique les erreurs et les torts du cruel protagoniste. Cette dimension moralisatrice du théâtre va d'ailleurs

[349] RACINE, *Athalie*, Acte V, Scène 8, v. 1813-1816

[350] CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, Acte V, Scène 6, v. 1519-1522

croissant au fil de l'époque, au fur et à mesure que l'on s'interroge sur la place de l'Homme dans le monde et sa condition.

Au-delà de la dimension religieuse, une autre idée surgit : où donc l'ambition du pouvoir mène-t-elle ? Globalement, la tragédie au XVIII^{ème} siècle paraît presque plus politique que tragique, plus engagée tout du moins. Elle a un objectif plus évident quant à la réflexion qu'elle suscite sur la morale, le gouvernement, la loi et la place du souverain. Nous pouvons même dire que, au-delà d'une proposition de réflexion, au fil de la période, la tragédie se veut même convaincante. La distanciation jusqu'alors ultra présente se déplace au profit d'une visée moralisatrice et militante.

Christian Biet constate :

> *« Mais, surtout, le théâtre tragique du XVIIIe siècle est un théâtre d'idées mises en spectacle, même s'il n'a pourtant rien de l'essai philosophique. Au centre est la vertu […] Comment donc mettre en place une réflexion sur l'exercice vertueux de la royauté, sinon en censurant les conduites tyranniques et en proposant de nouvelles attitudes pour les souverains ? C'est alors que les maximes reviennent en force dans le discours pour notifier clairement la position politique de l'auteur et édifier le spectateur »*[351].

Si le monstre acquiert sa puissance par l'intermédiaire de sa force, il le fait aussi par l'emprise psychologique qu'il a sur son entourage. En effet, au-delà de la crainte inspirée par le monstre, il semble qu'il ressort une crainte de l'ordre du sacrilège à s'opposer à lui. Le monstre en ce sens est celui qui, en étant immoral, parvient à maîtriser les autres dans des retranchements moraux. Les discours en sont éloquents : quand le monstre ne présente aucune sensibilité ou hésitation à commettre le Mal, les autres protagonistes sont souvent réduits à des questionnements moraux sur l'attitude à adopter face au Mal suprême. Si le

[351] Christian BIET, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIe-XVIIIe siècles), in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003, p. 151

monstre ne respecte pas les fondamentaux posés par la religion, il parvient malgré tout à faire en sorte que les autres les respectent ; il utilise ainsi à ses propres fins la foi de ses sujets. Beaucoup en effet hésitent à se soulever contre lui, beaucoup craignent la révolte, par peur du monstre d'une part, mais aussi par peur d'enfreindre des interdits religieux d'autre part. Les dramaturges posent ainsi indirectement le problème de la fidélité à ses croyances.

b) Une dénonciation du fanatisme

Dénonciation du fanatisme

Tout d'abord, il convient de rappeler combien, au travers de leurs tragédies, les dramaturges ont voulu proposer aux spectateurs une réflexion sur le monde dans lequel ils vivaient. Et si cela s'avère depuis la fin du XVI^{ème} siècle, à observer les préfaces des tragédies, on ne peut que constater l'évolution grandissante de cette visée moralisatrice et réflexive du théâtre jusqu'au XVIII^{ème} siècle qui prône une pensée raisonnée. Si l'on voulait amener au bon sens et à la juste mesure au XVII^{ème} siècle, dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, avec la montée en puissance de la notion de libre-arbitre, la tragédie évolue dans ce questionnement proposé aux spectateurs, et une dénonciation du fanatisme apparaît.

Ce fanatisme est à la fois politique et religieux dans la mesure où précisément les deux pouvoirs sont intimement liés. Nous nous concentrerons dans un premier temps ici sur le fanatisme religieux. Christian Biet déclare :

> *« Il est donc clair que la tragédie est devenue une forme maniable pour l'affrontement politique et la propagande, mais c'est aussi un levier privilégié pour combattre la religion. L'un des thèmes les plus communs est ainsi la critique de la religion chrétienne est des superstitions qu'on lui attache, à travers le paravent des*

religions antiques ou des croyances exotiques »[352].

Cette dénonciation religieuse paraît toutefois discutable pour le théâtre du XVII^{ème} siècle ; *Théodore vierge et martyre* par exemple nous offre en effet avec Théodore l'image d'une croyante tout entière dans l'innocence et donc un personnage tourné vers le Bien.

L'exemple alors le plus frappant quant à cette dénonciation est bien évident celui de la tragédie *Mahomet* de Voltaire qui au XVIII^{ème} siècle condamne les croyances trop poussées. Voltaire lui-même dans le *Dictionnaire philosophique* définit ce fanatisme de la façon suivante :

> *« Le fanatisme est à la superstition ce que la rage est à la colère. Celui qui a des extases, des visions, qui prend des songes pour des réalités, et ses imaginations pour des prophéties, est un enthousiaste; celui qui soutient sa folie par le meurtre, est un fanatique »*[353].

La tragédie dénonce ici l'aveuglement volontaire de ceux qui se soumettent au nom de la foi à une toute-puissance. La pièce en apparence dénonce donc le fanatisme et l'intégrisme religieux de l'islam, mais cela va plus loin encore. Il semble que ce soit plus généralement l'intolérance de l'Église catholique et les crimes commis au nom du Christ qui étaient les premiers visés par le philosophe des Lumières. Il faut dire que les guerres de religion et l'Inquisition ont marqué les esprits. C'est bien ce qu'avoue Voltaire lui-même dans une lettre de 1742 lorsqu'il dit : « Ma pièce représente, sous le nom de Mahomet, le prieur des Jacobins mettant le poignard à la main de Jacques Clément ». Jacques Clément,

[352] *Ibid.*, p. 152

[353] VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, 1764, Article « Fanatisme »

dominicain[354], fanatique partisan de la Ligue catholique, voulait ainsi « tuer tous les hérétiques » et avait assassiné Henri III, le 1er août 1589.

Voltaire s'est d'ailleurs immédiatement retrouvé dans la ligne de mire des dévots, qui ne s'y sont pas trompés. Il a aussi été attaqué en justice pour impiété et scélératesse, et a dû retirer sa pièce.

Mais le fanatisme religieux rejoint sous la plume de Voltaire le fanatisme politique. En effet, Mahomet voit sa religion comme une politique. Il ne croit pas aux dogmes qu'il impose au peuple, mais sait que ce dernier les adoptera avec la fureur des fanatiques. Le Mahomet de Voltaire revendique le droit de berner le peuple pour peu que ce soit avec grandeur. Il sert un Dieu qui s'appelle Intérêt et auquel Voltaire oppose l'Equité. La pièce est à la fois une charge contre l'islam et contre toute forme d'impérialisme ou d'extrême idéologie religieuse ou politique.

Dans cette tragédie, Mahomet sait que l'Empire romain a perdu son panache, que l'Inde est réduite à l'esclavage, que la Perse n'est plus et que l'Egypte est affaiblie. Le personnage stratège sait que l'heure de l'Arabie est enfin arrivée et déclare :

> *«Il faut un nouveau culte, il faut de nouveaux fers;*
> *Il faut un nouveau dieu pour l'aveugle univers».*

Par ailleurs, Voltaire désigne la vertu comme étant le principal ressort du fanatisme. Mahomet, rongé par la haine, parvient à convaincre le jeune Séide d'assassiner Zopire, son propre père.

Deux approches s'observent néanmoins quant à la vision que Voltaire a de l'islam. Dans les années 1760- 1770, Voltaire a tendance à prendre le parti de Mahomet et de l'islam qui, selon lui, est une religion sage, prenant appui sur la tolérance, la seule religion qui soit restée fidèle aux principes justement évoquées par Mahomet.

[354] Dominicains ou jacobins sont des appellations de l'ordre des frères prêcheurs, un ordre catholique mendiant fondé sous l'impulsion de Saint Dominique, pour promouvoir la prédication de l'Evangile et lutter contre l'hérésie cathare. Les frères sont aussi appelés Jacobins en référence au grand couvent de Paris, rue Saint Jacques.

Mais avant d'avoir cette approche, en 1742, dans cette tragédie en particulier, il attaque le fondateur de l'islam pour montrer comment les religions se sont établies.

Toutefois la dénonciation du fanatisme se perçoit déjà à travers d'autres tragédies du corpus car les monstres sont présentés comme les porteurs de pouvoirs divins. Il est en outre particulièrement intéressant de remarquer la fascination que peuvent avoir certains conseillers pour leur dominateur, tel Exupère qui fait preuve de fourberie et de traîtrise pourvu que le pouvoir de Phocas lui apporte aussi de la puissance.

Dénonciation des superstitions

L'aveuglement religieux peut être nuisible en ce sens qu'il éloigne du discernement de la Raison.

A travers la dénonciation du fanatisme, Voltaire dénonce aussi les superstitions en général, superstitions dans l'acception qui était celle du XVIII^{ème} siècle, à savoir la religion et les préjugés inexplicables par opposition à la Raison.

Les personnages tragiques ne paraissent pas toujours s'opposer suffisamment à cette superstition de toute-puissance du monstre. Or, nous sommes ici dans l'incarnation d'une religion parallèle, celle du Mal : les monstres semblent avoir une religion propre qui justifie leurs actions. Mais le Mal n'est pas forcément le contraire du Bien ; il est plutôt d'une autre nature. Il s'oppose au Bien sans pour autant être son reflet négatif dans ce sens que toutes les formes de perversité semblent permises pour aboutir au Mal quand peu de choix s'offrent à la raison pour parvenir au Bien. Les dramaturges campent en effet des monstres pour lesquels tout est permis dans l'ambition égoïste et solitaire. Et nous ne pouvons

que constater la crainte qu'ont les autres protagonistes d'affronter leur tyran. Comme dans une démarche de patriotisme fanatique, les protagonistes sont aussi soumis à une morale rigide qui les empêche d'accomplir toute action allant à l'encontre de leur honneur et de leur devoir.

Mais le monstre comme personnage qui, de fait, serait plus puissant est une ineptie. Pulchérie le dit d'ailleurs clairement :

> *« N'importe ; à tout oser le péril doit contraindre.*
> *Il ne faut craindre rien quand on a tout à craindre »*[355].

Les autres personnages paraissent trop souvent justifier leur lâcheté au travers de leur croyance : parce que le tyran se pose en surhomme aux yeux du peuple, et parce que Dieu punira les injustices d'autre part. Ainsi, tous les personnages n'osent aller à l'encontre du monstre pour le destituer. Et la plupart se contente d'espérer qu'un châtiment divin punira effectivement le monstre.

En définitive, au fur et à mesure de l'époque, la perception de cette suprématie du monstre évolue. Si au XVII^{ème} siècle l'on est encore dans une dramaturgie qui promeut les codes de l'honneur éventuellement accompagnés de l'idée d'alliance pour défaire un monstre, le XVIII^{ème} siècle se révèle davantage être une époque de réflexion, de combat contre les préjugés. L'esprit des Lumières commence à se faire jour dans la littérature française dès la fin du XVII^{ème} siècle, dans ce siècle de Louis XIV qui règne jusqu'en 1715. Dans la dernière partie de son règne, le monarque en effet durcit le régime de la monarchie absolue et la volonté d'unification politique et religieuse conduit à l'intolérance, intolérance fortement réprouvée par certains

[355] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte I, Scène 4

écrivains de l'époque qui condamnent le fanatisme religieux, en répandant des idées de la liberté, de tolérance et de justice.

Mais, de façon générale, Voltaire a tendance à être méprisant envers le peuple qu'il appelle « la canaille », ses principaux défauts étant selon lui d'être superstitieux et fanatique, et d'être incapable de se conduire par la Raison.

Plusieurs articles du *Dictionnaire philosophique portatif* sont en ce sens éloquents ; nous pouvons penser ainsi aux articles « David », « Philosophe », « Credo », « Dogmes », « Evangile », « Patrie » ou « Athée », contre le fanatisme, à grands renfort d'exemples tirés de l'histoire.

L'argument avancé par Voltaire est que le fanatisme fait commettre des crimes en inspirant une passion sanguinaire. Les livres sacrés prêchent le fanatisme et non la morale. Du reste Dieu n'a de toute évidence aucune part à ses écrits qui sont tous le produit de l'imagination des hommes. L'histoire de l'Eglise est remplie de crimes et d'exemples d'indulgence envers les criminels.

Les dogmes poussent les hommes à l'intolérance qui leur fait commettre, au nom de la foi, les actes les plus contraires à la morale naturelle, c'est-à-dire à la loi de Dieu.

Si le *Dictionnaire philosophique portatif* est un réquisitoire contre les religions révélées et, en particulier, contre la caution que l'Eglise apporte aux fanatiques, c'est ici une analyse que Voltaire partage avec l'ensemble du parti philosophique. Au XVII^{ème} siècle, toujours soupçonné de préférer la raison à la révélation, le philosophe était parfois mis à mal et n'avait alors comme alternative que de fuir ou de se taire (comme Descartes). Au XVIII^{ème} siècle, toujours poursuivi par les dévots, il a pris le parti de riposter ; et lorsqu'il démontre que la religion crée le fanatisme et prône une morale contraire à la nature, ses arguments sont plus efficaces sur le public.

2) Réflexion sur le monstre souverain

Il y a dans le genre de la tragédie classique une volonté établie de parvenir à plaire et à instruire, dans un objectif d'édification du public. Racine à ce propos écrivait :

> *« C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit en principe se proposer ».*

Les tragédies à monstres proposent ainsi, au-delà de la fiction qu'elles mettent en scène, une réflexion sur le pouvoir politique et sur le juste pouvoir en particulier. Le monstre, parce qu'il est du côté de l'extrême, illustre en lui-même les hantises d'un pouvoir abusif

a) Monstruosité et écrasement

La présence de monstres sur scène est révélatrice d'une question intéressante quant à la société d'Ancien Régime ; en effet, face à une cruauté sans borne, l'une des questions implicitement soulevées par les dramaturges est celle de savoir ce qui fait que l'on puisse se soumettre. Dans la monarchie de droit divin, le roi apparaît investi d'un pouvoir suprême qui pose en lui-même sa légitimité. Pourtant, dans nos tragédies, les auteurs montrent des tyrans qui prennent le pouvoir envers et contre tout, des tyrans qui, sans droit initial préétabli, se posent en souverains incontestables. La question est ainsi de savoir comment un monstre arrive à poser sa puissance devant ses victimes. En ce sens, les dramaturges veulent conduire les spectateurs à réfléchir, veulent les pousser à être plus raisonnables. Et cela est d'autant plus vrai au fil de la période, puisque l'on arrive à une puissance de la Raison grandissante avec le siècle des lumières. De ce fait au théâtre la réflexion évolue vers cette acceptation potentielle de la tyrannie. Ainsi, les dramaturges

semblent aller jusqu'à nous poser une question explicite : comment accepte-t-on qu'un monstre prenne ou garde le pouvoir ?

Il s'agit tout d'abord de soulever un problème de répartition parfois abusive en deux camps, avec d'un côté les tyrans, et de l'autre les philosophes et ceux qui réfléchissent à la tyrannie en se positionnant du côté du peuple. En effet, un tyran croit gouverner au nom de la vérité, comme le feront au XX^{ème} siècle Hitler ou Staline. Et l'on peut aller jusqu'à dire que bon nombre de tyrans ont des allures de philosophes manqués.

Le rêve principal du tyran repose sur l'impunité, avec une volonté de soumettre les autres à son désir. Locke remarque d'ailleurs que :

« Là où le droit finit, la tyrannie commence »[356]

Dans l'article « Tyrannie » du *Dictionnaire philosophique*, Voltaire définit le tyran comme le *« souverain qui ne connaît de loi que son caprice, qui prend le bien de ses sujets, et qui ensuite les enrôle pour aller prendre celui de ses voisins »*[357].

Il semble que l'on pourrait aussi faire des distinctions entre les notions de tyran antique, de despote classique, et de dictateur moderne. Mais dans nos tragédies, les auteurs de réfèrent toujours à des personnages de l'antiquité, qui seraient donc du côté des tyrans. En ce qui concerne le prise de pouvoir, on remarque que si le pouvoir royal se transmet héréditairement, le tyran au contraire conquiert l'autorité suprême par ses propres forces, et, ayant gagné le pouvoir, le considère comme son propre bien, sur lequel il n'a de compte à rendre à personne.

---

[356] LOCKE, *Deux traités du gouvernement* (1690), Deuxième traité, Chapitre XVIII « De la tyrannie », Editions Vrin, 1997, p. 252

[357] VOLTAIRE, Article « Tyrannie », *Dictionnaire philosophique*, 1764

Toutefois, le tyran n'est pas forcément un monstre. En effet le tyran confond ses désirs et le droit, confond ses plaisirs et le bien commun. Le monstre est certes lui aussi dans cette perception mais en plus il éprouve un plaisir particulier à faire le mal.

La monstruosité apparaît dès lors que la volonté du gouvernant n'est bornée par rien ou presque. Cela peut même aller jusqu'à des dérives de l'ordre de l'irrationalité, du désir de grandeur voire de la paranoïa. L'irrationalité est souvent celle de la lourdeur du châtiment que le monstre inflige à ses victimes, dans une perversion de l'acte, comme le fait de faire manger des enfants. La paranoïa peut encore être celle que ressent par exemple Athalie suite au songe qu'elle fait. Et le désir de grandeur concerne tous nos monstres politiques. Y a-t-il dès lors un parallèle à poser entre l'ambition démesurée du monstre et le désir de grandeur des souverains français, en particulier de Louis XIV qui parfois fatiguait la sphère de la noblesse ? Rappelons ici que Louis XIV fut le Roi de France pendant cinquante-quatre ans sur les cent soixante d'histoire littéraire que nous étudions[358]. La démesure de l'ego de Louis XIV était en effet parfois mal perçue par les aristocrates. De la même façon, son désir de grandeur pour l'Etat l'a conduit à mener plusieurs guerres de conquêtes. Louis XIV, à force de chercher cette grandeur et cette reconnaissance, était d'ailleurs lui-même victime de ses ambitions puisque le personnage royal effaçait l'individu toujours en représentation, puisque l'étiquette de Roi Soleil estompait l'image de l'homme privé. Louis XIV pourtant n'a fait que pousser à leur paroxysme les avantages et inconvénients de l'absolutisme, intimement convaincu qu'il était de la grandeur de son rôle. Mais en réalité, cette noblesse était parfois fatiguée des exigences du Roi et des limitations de puissance qu'il lui imposait. Louis XIV avait poursuivi l'œuvre de Richelieu au moment de la Fronde pour canaliser la noblesse d'épée en l'obligeant à servir comme autant de membres de sa cour. La réalité du pouvoir avait alors été transférée à une

[358] Soit près d'un tiers de la période étudiée. Le règne de Louis XIV est l'un des plus longs de l'histoire de France : cinquante-quatre ans de règne, de 1661 à 1715.

administration très centralisée et à la noblesse de robe. La noblesse de cour a ainsi été soumise à une image très élaborée et cadrée, depuis son installation au château de Versailles en particulier. Nous ne disons absolument pas pour autant que Louis XIV avait un quelconque caractère monstrueux. La monarchie en effet obéit à des lois fondamentales du Royaume. L'on a semble-t-il davantage parlé de monstre au XVI^{ème} siècle dans la polémique protestante en particulier.

Dans nos tragédies, la monstruosité fait figure de domination et même pourrions-nous dire d'écrasement du peuple en proie aux commandements d'un seul homme.

L'écrasement est en ce sens tant moral que physique, puisque tout opposant au pouvoir du monstre est exécuté. Si l'opposant n'est pas tué à la fin de la tragédie, cela signifie que c'est le monstre lui-même qui est tué. La monstruosité politique en ce sens est signifiée comme un combat à mort : parce que le monstre met à mort sans cesse, ou parce que la seule alternative au monstre est de le mettre lui-même à mort. Cela n'est pas non plus sans rappeler le régime même de la monarchie dans lequel le roi était sacré jusqu'à sa mort.

b) La possibilité du monstre ou la servitude volontaire

Une autre idée qu'il convient de présenter ici est la réflexion proposée par les dramaturges sur la possibilité du monstre, c'est-à-dire sur ce qui rend possible son pouvoir autoritaire et débordant. En d'autres termes, dans une démarche d'appel à la vigilance de tout un chacun, les auteurs cherchent à nous montrer ce qui permet à un monstre de prendre le pouvoir. Et outre le caractère de certains tyrans bien connus de l'Histoire, de la Bible ou de la mythologie, les auteurs nous montrent aussi que si le peuple peut être amené à se laisser diriger par un monstre, c'est parce qu'il développe souvent un culte du pouvoir infaillible. Le monstre dès lors incarne cette suprématie du pouvoir intouchable : certes les conditions du peuple

sont sévèrement restreintes, mais il y a une fascination voire un fanatisme politique pour un souverain qui paraîtrait intangible.

Dès la Renaissance, pour La Boétie[359], l'autonomie, la démocratie et la volonté de disposer soi-même de son destin ne sont pas de grandes forces spontanément partagées par tous. Dans son *Discours de la Servitude volontaire*[360], qui est un réquisitoire contre la tyrannie, l'auteur pose la question de la légitimité de toute autorité sur un peuple et tente d'analyser les raison de la soumission de celui-ci. La Boétie explique notamment qu'il existe souvent une tentation à se coucher devant les maîtres et les puissants.

La première raison de la servitude volontaire est selon lui l'habitude. Le peuple qui a délaissé sa liberté s'accoutume à ce qu'un puissant le dirige. En effet, pour La Boétie, ce n'est pas le tyran qui prend la liberté du peuple, mais le peuple qui la délaisse. C'est ainsi qu'il explique que les hommes non seulement se résignent à la soumission mais encore servent avec leur plein consentement. Seule la servitude de l'homme permet au tyran de rester au pouvoir. Certains hommes seraient même prêts à perdre leur vie pour le tyran. Dans cette perspective, l'obéissance est alors un préalable à la violence.

Face à l'individu qui s'est soumis, La Boétie ne fait pas véritablement de distinction entre un bon prince et un mauvais tyran. Puisque *« les tyrans ne sont grands que parce que nous sommes à genoux »*, puisque le peuple délaisse sa liberté, il servira de toutes les façons l'un comme l'autre.

L'analyse que propose La Boétie est fort intéressante pour notre étude du monstre

[359] Ecrivain humaniste et poète français, 1530-1563

[360] LA BOETIE, *Discours de la Servitude volontaire*, rédigé entre 1546 et 1555, publié partiellement en 1574, publié intégralement en 1576

au théâtre. En effet, nos avons dit préalablement que le monstre était souvent présenté comme celui qui prenait le pouvoir de façon abusive, celui qui voulait se montrer plus fort coûte que coûte. Mais il semble ici qu'il faille établir quelques précisions quant à leur représentation sous la plume des dramaturges.

Si l'on considère nos monstres en regard des propos avancés par La Boétie, l'on ne peut que constater que souvent *« le peuple est crédule »*[361] et est ainsi régulièrement présenté comme une entité qui peut être amenée à se laisser contraindre. Il n'est qu'à penser à ce que dit Burrhus à Agrippine :

> *« Rome, à trois affranchis si longtemps asservie,*
> *A peine respirant du joug qu'elle a porté,*
> *Du règne de Néron compte sa liberté.*
> *Que dis-je ? la vertu semble même renaître »*[362].

Burrhus évoque ici les règnes de Narcisse, Calliste et Pallas que Claude avait pratiquement laissé maîtres des affaires, dirigeant presque Rome. L'on voit bien ici que le peuple s'est déjà asservi et, selon les propos de Burrhus, qu'il espère retrouver sa liberté avec un nouvel empereur. Mais si l'on revient à ce que disait La Boétie, l'on comprend que le peuple pourrait éventuellement ne pas attendre un nouveau souverain pour retrouver cette liberté perdue.

En ce sens donc, il existerait un désir de servitude. Même si c'est là une vérité désagréable à entendre que ce consentement à la domination, cette jouissance d'être asservi, le tyran ne pourrait réussir et survivre si ses sujets n'étaient pas habités, peu ou prou, de l'envie d'être dominés. Si Exupère dans *Héraclius* évoque *« les désordres qu'enfante / Dans un peuple sans chef la première épouvante »*[363], Cléopâtre observe que :

---

[361] CORNEILLE, *Héraclius,* Acte I, Scène 1

[362] RACINE, *Britannicus*, Acte I, Scène 2, v. 200-203

[363] CORNEILLE, *Héraclius*, Acte IV, Scène 3

« Le peuple mutiné voulut avoir un maître »[364].

Et plus loin, elle évoque ce fanatisme politique dont peut faire preuve ce peuple :

« Dût le peuple en fureur pour ses maîtres nouveaux
De mon sang odieux arroser leurs tombeaux »[365].

c) Le monstre comme dégénérescence du politique

Nous avons vu précédemment la réflexion sur le Bien et le Mal portée par les monstres de tragédies. Cette réflexion est bien évidemment sociale, mais elle relève aussi du politique. En effet, puisque le monstre opère toujours des choix tournés vers le mal, et puisque le monstre est avide de pouvoir, il est possible de parvenir à des rapprochements entre les désirs politiques dominants et les moyens de parvenir à ses fins.

Le monstre, cas limite du pouvoir autoritaire

Le monstre, digne des préceptes machiavéliques, présente un pouvoir indiscutable, sans faille. La moindre opposition est tuée dans l'œuf ; le monstre ne se laisse guider que par son orgueil et sa démesure. Le moindre opposant à son autorité est voué à la mort.

Le monstre comme dégénérescence du politique est en ce sens l'illustration des contraintes imposées par un régime tout-puissant. La politique peut être dans cette perspective un lieu de débordement, d'exigences, de contraintes, de règles imposées que l'on doit suivre au péril de sa vie.

---

[364] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte II, Scène 3, v. 535

[365] *Ibid*., Acte V, Scène 1, v. 1525-1526

Le monstre et la société d'Ancien Régime

Mettre en scène un monstre dans un climat littéraire présentant régulièrement les contraintes sociétales, c'est se positionner en tant que dramaturge, en tant qu'artiste qui observe le fonctionnement de cette société d'Ancien Régime.

Le monstre incarne ainsi le cas-limite même d'un pouvoir autoritaire qui s'incarne dans un seul homme. En ce sens, montrer les dérives d'un monstre revient pour nos dramaturges à souligner les risques encourus par une société qui laisse entre les mains d'un seul homme, d'un seul roi, toute latitude d'action.

Bien évidemment pourtant, la censure étant encore forte, le message n'est pas directement adressé au public en toute clarté, mais le message est néanmoins là : l'autorité d'un homme peut ne jamais se satisfaire du Bien commun, et peut aboutir à des situations extrêmes dans lesquelles les sujets n'ont plus droit de parole.

Le monstre incarne donc le cas-limite de l'homme, et le cas-limite de la politique. Il présente en germe ce que peuvent redouter les hommes d'un pouvoir tout puissant.

La dégénérescence comme altération, détérioration du politique représente sa dégradation dans cette société d'Ancien Régime.

Le monstre et le problème de la légitimité du pouvoir

Les choix tournés vers le Mal priment ici sur ceux orientés vers un Bien commun. La politique devient le siège des ambitions personnelles démesurées et annihile toute idée de gouvernance selon le bon droit dans l'intérêt de tous.

Dans *Athalie*, le chœur chante d'ailleurs que *« L'esclave craint le tyran qui*

l'outrage »[366], car il n'y a de respectables que les régimes politiques qui traitent les hommes comme des hommes libres.

Il y a dégénérescence du politique aussi en ce sens que la cité, le peuple se doit de rester vigilant. Les dramaturges montrent au théâtre que la résignation est probablement la pire des attitudes. Parfois en effet, certains monstres sont vaincus, tels Phocas, Athalie ou Polyphonte.

3) Considération sur le régime politique

a) Justice et injustice

L'une des réflexions proposées par les tragédies à monstres est celle qui porte sur la justice et la réparation de l'injustice. Il nous est ainsi dit que le pouvoir doit être garant d'une justice efficace pour son peuple.

Le monstre, figure de l'injustice

Le monstre d'ores et déjà orgueilleux et imposant est souvent présenté par les dramaturges non seulement comme un personnage chez qui la justice ne représente rien, mais en plus il est le plus souvent décrit comme préférant l'injustice à la justice, pourvu que son intérêt soit favorisé.

Plusieurs tragédies apparaissent donc clairement comme des critiques de l'injustice par les dramaturges. Pour le personnage monstrueux, l'obstacle à sa puissance devient irréductiblement sa victime. Il peut même apparaître dans une sorte d'état

[366] RACINE, *Athalie*, Acte I, Scène 4, v. 367

second dans sa quête de toute-puissance et pourtant l'on constate chez lui une conscience jubilante de cette cruauté. Le monstre ne considère plus les hommes comme tels, mais comme de potentiels obstacles à la toute-puissance, au pouvoir suprême.

Justice et sécurité dans le royaume

Dans la France d'Ancien Régime, d'autres écrivains ont proposé des commentaires quant à la nécessité de justice. Pascal par exemple s'intéresse aux liens étroits entre la justice et la force.

> *« Ne pouvant fortifier la justice, on a justifié la force, afin que la justice et la force fussent ensemble, et que la paix fût, qui est le souverain bien »*[367].

Il y a chez Pascal une conscience du fait que la justice a besoin de la force, non pas que la force soit à prôner, mais elle est nécessaire au maintien de la paix.

Yves Guchet remarque pour sa part que :

> *« Pascal a observé que l'acceptation de l'autorité masque sa brutalité foncière. Le pouvoir n'est jamais doux par lui-même. Le contester permet de le comprendre […] Les désordres politiques et sociaux sont si dangereux pour l'intégrité humaine que toute organisation politique doit se construire autour des exigences de la sécurité »*[368].

La sécurité, comme la justice, doivent être garanties pour qu'une paix relative règne dans une société. Yves Guchet ajoute :

> *« La politique chez Jean Racine revêt deux aspects bien différents. Courtisan, il s'est plié aux exigences du genre, pour accepter à la fin de sa vie, en compagnie de Boileau, l'emploi bien rémunéré, mais soumis à des règles strictes, d'historiographe du roi. Dès sa jeunesse, il a écrit des œuvres principalement destinées à louer le règne. Mais les tragédies de la maturité constituent une puissante approche du politique, qui*

[367] PASCAL, *Pensées*, frag. 238, in *Œuvres complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris

[368] Yves GUCHET, *Op. cit.*, p. 65

fait surgir la confrontation des passions et de la raison d'Etat ».

Dans les tragédies de Racine, la politique est constamment au premier plan. Les héros, roi, empereur ou sultan, sont pris entre l'exigence de la raison d'Etat et celle de la passion qui s'oppose à la première.

L'on remarque aussi la proposition de souverain idéal que peut faire Racine dans son théâtre. Dans *Esther*, l'on peut lire :

« J'admire un roi victorieux
Que sa valeur conduit triomphant en tous lieux
Mais un roi sage et qui hait l'injustice
Qui sous la loi du riche impérieux
Ne souffre point que le pauvre gémisse
Est le plus beau présent des dieux »[369]

Ces quelques vers repris d'*Esther* révèlent toute cette préoccupation de justice pour un peuple qui souffre des excès du pouvoir monarchique. Le rôle du souverain est ainsi décrit comme étant entre autres de garantir que la justice règne dans son Etat.

Justice et foi dans le pouvoir

L'une des premières tragédies de notre corpus insiste tout spécialement sur cette notion. En effet, dans *Scédase ou l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy, tout le dernier acte est consacré au procès finalement impossible après le meurtre des deux jeunes sœurs.

Christian Biet remarque que :

« La grande scène du procès fait voir les disjonctions entre un discours de justice et une pratique de la force, elle défait le modèle du souverain infaillible et vertueux. Si l'Histoire a retenu d'Agésilas son équité, l'acte V rappelle au spectateur que c'était aussi un roi boiteux, à l'image de son jugement. Le scandale privé de l'hospitalité

[369] Racine, *Esther*, Acte III, Scène 3

violée déborde alors en scandale public de l'injustice royale »[370].

Même si cette tragédie n'est pas politique, il y a à l'acte V de nombreuses allusions au besoin, à la nécessité de justice.

Le personnage de Scédase déplore, anéanti par le chagrin, le chaos d'une violence injuste et dit ainsi, dans un appel rhétorique à Jupiter, après avoir découvert les corps de ses deux filles :

« Ils ravissent ensemble et l'honneur et la vie,
Une méchanceté d'une pire suivie.
Que faisait lors oisif ton foudre olympien.
Tel acte, en ta présence impuni, montre bien
Que tout roule au hasard, sans ordre et sans justice,
Que les plus vertueux sont les plus outragés.
Homicides, ingrats, traîtres, loups enragés ! »[371]

Les plus faibles sont ainsi victimes des actes les plus noirs, mais Scédase insiste pour que justice soit rendue ; insistance vaine puisque, sans accusé présent, le double crime reste impuni. Et, puisqu'il ne peut être vengé, Scédase choisit de se suicider sur le tombeau de ses filles.

b) Réflexion sur le bien commun

Selon Yves Guchet :

« Dès le début du [XVIème] siècle, la France s'est orientée vers la monarchie absolue, ce qui ne signifie nullement que l'arbitraire devienne la règle du pouvoir et que ce pouvoir fût fort. L'idéal du prince, malgré Machiavel, demeure encore d'inspiration médiévale. Respectueux de la loi divine, il doit œuvrer pour le bien de ses sujets et n'est comptable que devant Dieu de son action »[372].

[370] Christian BIET, Notice à l'édition de *Scédase, Op. cit., p. 340*

[371] Alexandre HARDY, *Scédase*, Acte IV, v. 1033 - 1044

[372] Yves GUCHET, *Littérature et politique*, collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000, p. 8

Souvent au théâtre, on dénonce mais aussi on propose. C'est donc précisément le cas dans ces tragédies à monstres au-delà même du cadre aristotélicien qui promeut une purgation des passions. Dans ces tragédies à monstres, on trouve de nombreuses allusions à ce que devrait être le Bien pour tous. Parfois d'autres personnages s'adressent presque indirectement au public pour dire quel aurait été le comportement adéquat pour un puissant.

Dans bon nombre de tragédies aussi, des personnages parfois essaient de ramener le monstre à un comportement raisonnable.

Mérope pour sa part insistait sur l'usurpation de Polyphonte en expliquant au peuple :

> *« Celui que vous voyez traîné dans la poussière,*
> *C'est un monstre ennemi des dieux et des humains.*
> *Dans le sein de Cresphonte il enfonça ses mains.*
> *Cresphonte, mon époux, mon appui, votre maître,*
> *Mes deux fils sont tombés sous les coups de ce traître.*
> *Il opprimait Messène, il usurpait mon rang ;*
> *Il m'offrait une main fumante de mon sang »*[373].

Egisthe pour sa part, lorsqu'il devient roi légitimement, fait preuve de modestie :

> *« Allons monter au trône, en y plaçant ma mère ;*
> *Et vous, mon cher Narbas, soyez toujours mon père »*[374].

Deux visions sont donc données du souverain dans cette même pièce : la passion destructrice de l'orgueil sans limite et la Raison du pouvoir établi dans le respect du Bien commun.

---

[373] VOLTAIRE, *Mérope*, acte V, scène 7, v. 1358-1364

[374] *Ibid*, acte V, scène 5, derniers vers, v. 1401-1402

Pourtant, à quelque époque que ce soit dans notre période d'étude, le Mal paraît impropre à disparaître.

Dans *Orbecce-Oronte*, le chœur déclare à l'acte I :

> *« Les dieux ont bien à la sorte*
> *Lié d'une trame forte*
> *D'un ferme nœud gordien,*
> *La gauche mal au droit bien »*[375].

Réflexion sur le pouvoir et la morale

La présence de personnages monstrueux sur la scène tragique sous-tend une réflexion sur le Bien et le Mal au-delà de ces tragédies précisément. Le personnage devient le support d'une réflexion sur les possibles du Mal. Toutefois, dans le contexte de cette étude, il convient de prendre en compte l'évolution de la représentation du Mal sur toute la période. Si le Mal existe déjà dans la Bible et y est nécessaire, son rôle évolue peu à peu par rapport à la Providence. L'idée est ici d'éclairer cette réflexion sur le Mal au fil de sa représentation sur la scène française classique. Si le monstre incarne bien évidemment les dérives de la toute-puissance, il devient aussi un élément d'analyse sur la Raison agissante ou non quant à l'exécution du Mal. Cette réflexion sur le Mal comprend dès lors intrinsèquement une réflexion sur le Bien commun.

Dans *Athalie*, est posée la question de la liberté individuelle face aux interventions divines. Athalie illustre en effet le mystère de l'utilisation du Mal par Dieu pour parvenir à un plus grand bien. Racine nous convie à réfléchir au sentiment tragique du péché dans la condition humaine. Et aussi il médite sur l'économie du salut, sur le sens chrétien de l'histoire.

[375] Jean-Edouard DU MONIN, *Orbecce-Oronte*, Acte I, v. 271-274

L'on en vient, dans la dimension chrétienne, à l'idée de l'importance à accorder au Mal pour savoir précisément ce qui ressortira du Bien commun pour tous.

c) Les monstres et la réflexion sur les limites du juste pouvoir.

Questionnements sur les gouvernances solitaires

Au XVII^{ème} siècle, la question du gouvernement personnel du Roi suscite des interrogations. En effet, à la mort de Mazarin en 1660, Louis XIV décide de gouverner avec l'aide de ses ministres mais de ne pas prendre de premier ministre. Il semble que l'autorité de Mazarin lui avait parfois été néfaste, en particulier dans les épisodes de la Fronde parlementaire et de la Fronde des Princes et qu'il choisit donc de gouverner seul, ce qui interroge beaucoup. Les dramaturges se font donc l'écho des questionnements des l'époque. Au XVIII^{ème} siècle, Montesquieu trouvera même ce mode de gouvernance plutôt despotique.

Le pouvoir suprême qui annihile la liberté des sujets n'est pas souhaitable. Le souverain se doit de trouver un juste milieu dans son rôle selon les besoins du peuple. Voilà l'idée déjà véhiculée, avant la Révolution Française, par ceux qui, malgré la censure, veulent édifier un public avide de maximes et autres vérités diverses.

Dans *Mahomet* de Voltaire, Zopire explique ainsi :

> « On ne perd les Etats que par timidité.
> On périt quelquefois par trop de fermeté »[376].

[376] VOLTAIRE, *Mahomet*, Acte I, Scène 2, v. 51-52

Dans *Athalie*, quelques vers ont suscité de vives réactions y compris lors de représentations ultérieures à notre période d'étude. Ainsi, en plein contexte de Révolution, un inspecteur de police avait demandé l'interdiction de la pièce, à la suite de ces vers qui avaient créé dans la salle une grande liesse :

> *« De l'absolu pouvoir vous ignorez l'ivresse,*
> *Et des lâches flatteurs la voix enchanteresse.*
> *Bientôt ils vous diront que les plus saintes lois,*
> *Maîtresses du vil peuple, obéissent aux rois ;*
> *Qu'un roi n'a d'autre frein que sa volonté même ;[…]*
> *Qu'aux larmes, au travail le peuple est condamné,*
> *Et d'un sceptre de fer veut être gouverné ;[…]*
> *Ils vous feront enfin haïr la vérité,*
> *Vous peindront la vertu sous une affreuse image ;*
> *Hélas, ils ont des Rois égaré le plus sage ! »*

Le monstre, parce qu'il est le stéréotype même du mauvais roi, mauvais non pas parce qu'il gouverne mal, mais parce qu'il choisit le mal pour gouverner, pose intrinsèquement la question de la juste légitimité au pouvoir.

Les qualités d'un bon roi se doivent d'être celles qui entendent les cris du peuple.

Réflexion sur la philosophie idéale du gouvernant

Yves Guchet observe :

> *« Corneille s'est […] livré, mais de manière ambiguë, à une description de la tyrannie ; au siècle précédent la distinction classique entre tyran d'origine (*ex defectu tituli*) et tyran d'exercice (*ab exercitio*) et la façon de traiter l'un et l'autre avait été reprise, le premier étant destiné naturellement à être éliminé et le second seulement corrigé selon des procédures légales. Le règne d'Auguste est présenté comme l'aboutissement de toutes les exactions, les meurtres, les guerres civiles, les pillages, les proscriptions qui ont détruit la République romaine et ses libertés pour y substituer un autre régime ; pour cette raison,* logiquement*, Auguste, tyran d'origine, mérite la mort. Si Corneille s'arrêtait là, ce serait banal […]. Cinna dont les motifs ne sont pas purs […] s'oppose aux idées classiques concernant le traitement réservé au tyran d'origine :*
>
> > *« Vos armes l'ont conquise [Rome] et tous les conquérants*
> > *Pour être usurpateurs ne sont pas des tyrans*
> > *Quand ils ont sous leurs lois asservi des provinces.*

Gouvernant justement, ils font juste des princes ».
Présentant cette thèse par l'intermédiaire d'un personnage douteux, Corneille a-t-il voulu justifier la toute-puissance du Cardinal dans l'intérêt de l'Etat (après tout, deux rois de France à vingt ans d'intervalle étaient morts sous le couteau d'illuminés prétendant abattre un tyran) ou plutôt défendre (sans grand risque) la thèse opposée et le considérer comme un usurpateur tenant indûment la place du faible Louis XIII ?
On a parfois voulu voir dans Auguste un personnage dont la pièce retraçait l'évolution psychologique à partir du moment où il s'aperçoit qu'il est trahi. Tout tyran qu'il soit il y a là de quoi l'ébranler et le jeter dans le désarroi. Mais comment expliquer que cela suffirait à faire disparaître chez lui le côté « vindicatif » ? E. Faguet qui défend cette thèse en reconnaît néanmoins la fragilité :
« Une évolution de caractère n'est naturelle, n'est logique et n'est véritable que quand la faculté maîtresse qui constituait le caractère ancien, persistant, mais transformée et épurée par les circonstances et les épreuves prend un caractère nouveau. Dans Cinna*, cette transformation il faut en convenir, est un peu brusque et le tournant un peu court*[377] *»*[378].

Contrairement à la plupart des personnages tragiques, dans les tragédies de notre corpus, les monstres, précisément monolithiques, ne changent pas d'un bout à l'autre de la tragédie. En ce sens, cette évolution de leur caractère n'est pas sensible. Toutefois, il convient de comprendre, par le biais de ce qui pourrait les faire changer, ce qui les conduit justement à ne pas évoluer. Leur cruauté en ce sens ne semble pas pouvoir être « épurée par les circonstances et les épreuves », pour reprendre les propos d'Emile Faguet, car leur désir de gloire prédomine sans cesse.

Présenter des monstres comme Attila ou Cléopâtre serait ainsi pour Corneille un moyen de préciser ce qu'il propose comme interprétation avec Auguste. Nous pourrions retenir ici la deuxième solution proposée par Yves Guchet et voir le tyran de théâtre comme l'incarnation des tout-puissants du contexte.

Les personnages des tragédies appellent souvent à la bonté ou la générosité d'un roi, non sans soumission. Le souverain se doit bien évidemment d'être respecté et

[377] Emile FAGUET, *En lisant Corneille*, Hachette, Paris, 1914, p. 129

[378] Yves GUCHET, *Littérature et politique*, collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000, pp. 51-52

obéi, mais l'on retrouve à maintes reprises des images du souverain idéal dans les tragédies classiques, un souverain juste, efficace et bienveillant envers son peuple.

d) Importance d'un peuple raisonné

Monstruosité et puissance de la Raison

Nous avons parlé précédemment de victimes soumises ou révoltées, mais, dans tous les cas, de victimes. Il s'agit donc de savoir comment l'on arrive en quelque sorte à une explication rationnelle de la monstruosité en politique, comment on rationalise la monstruosité.

Le cas de *Mahomet ou le fanatisme* est ici très frappant puisque, en pleine période des Lumières, la tragédie présente un monstre qui parvient à se faire aimer comme tyran. Cela est surprenant, mais la foi semble aveugler ses sujets. Voltaire, farouche opposant à la foi aveuglée, dénonce par là même les risques de la monarchie absolue de droit divin.

Pourtant, parfois, on lutte contre cette monstruosité. Y a-t-il dès lors une volonté des dramaturges de montrer aux spectateurs qui assistent impuissants à un spectacle de l'atrocité que l'action se doit d'être privilégiée, malgré la crainte potentielle ?

Un autre aspect fondamental est que le monstre utilise lui-même le plus souvent le pouvoir de Raison de ses victimes. En effet, par son hypocrisie et son pouvoir de conviction, le monstre se plaît à feindre et dissimuler ses projets pour rendre acceptables ses actes, ou du moins pour ne pas rencontrer d'opposition dans leur

accomplissement. Parfois même les monstres jouent eux-mêmes les victimes pour mieux asservir les autres personnages.

Montaigne au XVI^{ème} siècle évoquait déjà la puissance de la Raison. L'auteur en effet détestait le fanatisme et s'opposait à toute idée de choix politique fait par passion. Il préconisait davantage de bon sens dans le domaine politique. Ainsi, selon lui, les changements doivent s'opérer en considération des institutions parfois complexes souvent établies et non sur un mode brusque qui ne prend pas en compte la société telle qu'elle est. Le changement trop brutal et trop radical devenant source d'injustice et de tyrannie, il convient d'adapter les modes de fonctionnement aux coutumes en place.

Pour Montaigne en effet, il s'agissait de faire la distinction entre le pouvoir par autorité absolue et le pouvoir par évaluation de la juste mesure en fonction d'une Raison établie et justifiable.

Importance d'un peuple guidé par la Raison

Les tragédies à monstres nous proposent donc une réflexion sur l'importance de la Raison chez le peuple. Elles offrent des exemples qui se prêtent à cette réflexion.

Mais toujours selon Montaigne, et cela peut paraître trop optimiste en un certain sens, l'argument d'autorité devient insupportable. L'étude des Anciens doit permettre au jeune homme d'exercer son pouvoir critique pour faire ses propres choix.

> *« C'est tesmoignage de crudité et indigestion que de regorger la viande comme on l'a avallée. L'estomac n'a pas faict opération, s'il n'a fait changer la façon et la forme à ce qu'on lui avait donné à cuire »*[379].

[379] MONTAIGNE, *Essais*, I, XXVI, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1962, pp. 150-151

L'assimilation du savoir peut servir à réfléchir différemment sur les questions contemporaines et les choix à faire. Cette idée était souvent mise en valeur dans les écrits d'Ancien Régime, ailleurs que dans les tragédies à monstres. Pascal aussi proposait ce type de réflexion sur la puissance de la Raison quand il disait que « l'homme est un roseau, mais un roseau pensant ».

Yves Guchet note :

> *« Nous sommes dans une incertitude complète et la raison est impuissante à rien justifier de durable (« Rien suivant la seule raison n'est juste de soi ») de même qu'elle est impuissante à établir des lois naturelles. Evidemment, il est aisé de considérer l'homicide mauvais en soi, car dit Pascal : « nous connaissons bien le mal et le faux ». Mais le bien est-il de ne jamais tuer ? Certainement pas, car s'il en allait ainsi « les désordres seraient horribles et les méchants tueraient tous les bons ». Alors convient-il de tuer ? Non, et clairement, car s'il en allait autrement la nature serait détruite. Quelle conclusion tirer ? « Nous n'avons ni vrai ni bien qu'en partie mêlé de mal et de faux ». La bonne démarche revient à se contenter de la coutume sans en chercher les fondements rationnels et sans la critiquer à défaut de ne pas les trouver »*[380].

Le Siècle des Lumières approfondit cette notion de libre-arbitre et de Raison face aux situations qui s'imposent. En guise d'avertissement, Voltaire présente ainsi Mahomet comme le contre-exemple d'une Raison sage, car il parvient à se faire aimer comme tyran en utilisant à ses propres fins la Raison pensante de ses sujets.

[380] Yves GUCHET, *Op. cit.*, p. 64

CHAPITRE 9 : REFLEXION SUR LA FRAGILITE DE L'HOMME

1) Réflexion sur la fragilité de l'homme

a) La fragilité de l'homme face au pouvoir politique : une réflexion courante dans la littérature de l'époque

La fragilité de l'homme face au pouvoir politique est récurrente dans la période étudiée ici. Que ce soit avec La Fontaine, Pascal ou La Bruyère pour ne citer qu'eux, on relève une observation et une analyse des attitudes du pouvoir et du peuple, attitudes à éviter ou à adopter. Le rôle du souverain est ainsi souvent mis en lumière, en en dénonçant parfois les agissements.

Toutefois, les souverains attirent à eux les écrivains et lient leur sort à celui de la Cour. Les écrivains sont donc dépendants en un sens de l'autorité royale ; cela ne les empêche pas de faire passer leurs idées mais, pour échapper toujours à une possible censure, déguisent leurs personnages sous des traits différents. Ils utilisent aussi des monstres de l'Antiquité ou de l'Histoire pour « éloigner » aussi de la réalité, indépendamment des règles théâtrales de distanciation.

Dans la tragédie, l'analyse est facilitée par l'échange de conversations, par le dialogue entre les protagonistes, et donc par l'échange d'idées et de visions. Dans sa préface de *Silvanire*, Jean Mairet déclare :

> *« La tragédie est comme le miroir de la fragilité des choses humaines »*[381].

Miroirs des fragilités et miroirs des abus, nos tragédies à monstres nous poussent à nous questionner.

Pour reprendre les idées de Machiavel, selon laquelle on ne gouverne pas avec des

[381] Jean MAIRET, préface de la *Silvanire* (1631)

mains pures, la puissance de l'Etat et celle du prince se fondent sur la force.

Les dramaturges ont ainsi tendance à vouloir souligner la violence de certains gouvernements, violence dès lors que ceux-ci prennent appui sur la brutalité, la menace, la contrainte et la cruauté.

Cette réflexion sur la fragilité de l'homme face au pouvoir politique est récurrente dans la littérature de l'époque et déjà, par rapport au contexte de la fin du XVI^{ème} siècle, Yves Guchet observe que :

> *« Dans la littérature suscitée par la Saint-Barthélémy, la place de ceux que l'on appellera les « monarchomaques » (Théodore de Bèze, Hotman, Duplessis-Mornay, Phliladelphe, La Noue) est considérable et aura une influence majeure dans les événements du dernier quart du XVIè siècle et de la première moitié du suivant. Ils se livrent à une casuistique concernant le sort à réserver aux tyrans méprisant la liberté de conscience (…). [La Boétie] s'interroge sur les raisons de l'obéissance, inévitablement néfaste, de tous à un seul homme […]. Dès leur naissance les hommes se trouvent plongés dans une société qu'ils n'ont évidemment pas choisie et dont ils éprouvent le poids, comme leur père avant eux. Ils se contentent de vivre « comme ils sont nés et ne pensent point avoir autre bien, ni autre droit que celui qu'ils ont trouvé ». Ils font ainsi de leur « culture » une nature ; La société elle-même (par l'intermédiaire de l'Eglise et de la religion) les forme à l'obéissance »*[382].

L'instrumentalisation de la religion pour justifier les passions chez Montaigne est ainsi dépassée par La Boétie qui, plus virulent, la dénonce comme une façon de mieux diriger le peuple. Pour La Boétie,

> *« Nés serfs, les hommes sont éduqués de telle sorte qu'ils sont normalement conduits à accepter leur condition, d'autant plus facilement que, renforçant leur passivité, la crédulité favorisera le maintien du tyran au pouvoir, à condition qu'il fournisse du pain et des jeux »*[383].

Les modèles de sociétés guident ainsi les hommes vers une obéissance, dès leur naissance, et c'est précisément cette obéissance même qui les conduit à un

[382] Yves GUCHET, *Littérature et politique*, collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000, p. 30

[383] Yves GUCHET, *Op. cit.*, p. 31

affaiblissement de leur liberté et à davantage de soumission et de fragilité.

Est-ce donc en ce sens qu'il faille comprendre la critique, au sein même des divertissements, donnée par les dramaturges à monstres lors des représentations de tragédies ? Le dramaturge peut-il apparaître comme celui qui se joue du besoin de divertissement pour faire passer son message ?

La Fontaine utilisait pour sa part le recours à la fable pour parvenir à cette même fin. Le poète se plaisait à montrer dans ses écrits cette fragilité de l'homme face au pouvoir politique. Même si clairement pour La Fontaine, ce n'est pas au peuple de gouverner, le monarque se doit malgré tout d'être débonnaire et de mériter son trône. Le peuple ne doit pas gouverner mais ne doit pas non plus se complaire dans la récrimination contre le pouvoir. Si l'on regarde de plus près l'une de ses fables, intitulée « Les Grenouilles qui demandent un Roi », La Fontaine y présente un état démocratique, un état de nature chez des grenouilles qui réclament un roi et obtiennent un soliveau, sans autorité. Les grenouilles finissent par réclamer à Jupiter *« un roi qui se remue »* ; celui-ci leur envoie alors une grue *« qui les croque, qui les tue, / qui les gobe à son plaisir »*. Quand les grenouilles à nouveau se plaignent, Jupiter leur répond :

> *« Vous avez dû premièrement*
> *Garder votre gouvernement ;*
> *Mais ne l'ayant pas fait, il vous devait suffire*
> *Que votre premier Roi fut débonnaire et doux.*
> *De celui-ci contentez-vous,*
> *De peur d'en rencontrer un pire »*[384].

Cette fable de La Fontaine illustre bien l'état de soumission dans lequel vit la société d'Ancien Régime. La peur du pouvoir politique conduit le peuple à une acceptation de sa condition et par là-même à une acceptation résignée de sa

[384] LA FONTAINE, « Les Grenouilles qui demandent un Roi », in *Fables*, livre III, fable 4, La Pléiade, Gallimard, Paris, 1991

fragilité. Le peuple d'Ancien Régime est marqué par un devoir d'obéissance, devoir de plus en plus pesant et soumis à des critiques, mais devoir quotidien qui permet parallèlement de plus en plus de débordements des puissants.

Au XVIII^{ème} siècle, la réflexion proposée dans l'article « Autorité politique » de l'*Encyclopédie*[385] présente une analyse des rapports entre le prince et les sujets. Toutefois, nous ne pouvons que remarquer l'importance de la première phrase de cet article, à savoir :

« Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres ».

Inhérente à la nature humaine, la liberté s'éprouve normalement dès que l'être humain jouit de la raison. Seule l'autorité paternelle est à proprement parler naturelle et disparaît dès qu'elle n'est plus nécessaire à l'enfant pour se guider. Par ailleurs, le fondement de l'autorité ne peut résider que dans un consentement qui la justifie et ne peut reposer sur la force puisque celle-ci peut sans cesse être remise en question.

Néanmoins, dans la perspective chrétienne, l'existence d'un rapport gouvernants-gouvernés a été voulue par Dieu pour le bien de la collectivité, mais avec raison et mesure, et non aveuglément. Le gouvernant doit aussi avoir des réserves pour ne pas s'arroger les droits du créateur. La puissance légitime a donc des limites et le prince ne peut remettre en question le contrat d'où provient son autorité. Pour Diderot, l'Etat n'est pas fait pour le prince, mais le prince pour l'Etat.

C'est tout le problème rencontré dans l'*Andronic* de Campistron. Dans cette tragédie, la figure de l'Empereur se mêle à celle du père. Andronic lui-même ne sait comment se placer entre l'autorité paternelle et l'autorité politique que l'Empereur lui renvoie. Il hésite ainsi, dès le début de la pièce, comme s'il ne savait pas sur quel

[385] L'article est très probablement de DIDEROT

registre jouer pour demander à son père de partir chez les Bulgares. On le voir hésitant et toujours soumis, dans tous les cas, à cette autorité naturelle paternelle. Sa fragilité provient même semble-t-il de cette double obéissance qu'il pense devoir à son père, car il paraît désarmé ne sachant quel type d'arguments adopter.

Et dans *Britannicus*, l'on retrouve encore cette double autorité. Agrippine a sur son fils le pouvoir d'une mère, et d'une mère dominatrice. Néron mêle la raison d'Etat à son émancipation familiale, car il enlève Junie et entre de la sorte en opposition avec sa mère.

b) Le théâtre comme lieu d'expression d'une souffrance collective

Face au pouvoir politique ultra-dominant, le théâtre tragique dépasse aussi le cadre initial faisant qu'il doit plaire et divertir en suscitant la terreur et la pitié ; il dit aussi la souffrance d'une époque déchirée.

Le théâtre de la fin du XVI^{ème} siècle et du début du XVII^{ème} siècle, étant particulièrement marqué par le contexte des guerres de religion, a insisté sur le caractère sanglant des transgressions possibles. Les dramaturges expriment alors clairement leur volonté d'avoir un impact spectaculaire et nourricier pour le débat sur leur public. Immergées dans le grand bain esthétique des littératures et écrits violents comme les *Histoires tragiques* ou les Canards sanglants, ces tragédies autorisent clairement une réflexion sur l'Homme dans un contexte douloureux d'affrontements.

Christian Biet explique :

> *« on comprend en quoi cette invraisemblance spectaculaire, transgressive ou sanglante, vient à la fois définir le rôle possible du souverain, envisager des conduites sociales* exceptionnelles*, sidérer le spectateur par un éblouissement de violence, l'intéresser par la représentation de la transgression (morale, politique, esthétique) et exprimer, au travers des contradictions proposées par l'intrigue et les discours, un*

> *doute sur le monde pacifié, sur l'union mystique de l'Etat généralement réinstituée dans des scènes finales, sur la manière dont la famille et la loi fonctionnent ou dysfonctionnent, mais aussi sur la façon dont le souverain (qu'il soit figuré en roi ou représenté par l'entité abstraite de la souveraineté) est véritablement ou vraisemblablement légitime et sur la validité des principes sur lesquels il s'appuie.*
>
> *Et pour ce faire, il faut que les cas représentés soient infiniment visibles, spectaculaires, surprenants, et propres à faire jouir le spectateur du nouveau spectacle citadin qu'est le théâtre. Les actions, en cela, ouvrent les portes d'un théâtre projectif qui accumule les faits extraordinaires, les viols, les meurtres, les batailles et les suicides, qui propose des actions éblouissantes ou terrifiantes afin de fasciner et de faire réfléchir le public sur les problèmes figurés. Les faits sont ainsi reliés le long d'une chaîne de causes et d'effets qui s'ordonnent en fonction de l'impact émotionnel qu'on souhaite procurer au spectateur et qui l'entraînera, parce qu'il sera saisi de manière urgente et parfois angoissante, à exercer son jugement »*[386].

Ce jugement du spectateur dont parle Christian Biet porte alors entre autres sur sa propre existence, par le biais de l'identification. Dans nos tragédies à monstres, tout est fait par les dramaturges pour accroître la tension dramatique face à un protagoniste campé comme étant inaccessible. Mais le dialogue n'apparaît véritablement que lorsqu'un personnage affirme sa supériorité et que les autres sont en mesure de le nier, dès lors que l'attitude du monstre est dévoilée comme hors de la normalité. Le spectateur est alors plongé dans une attente, et par là même est mis face à ses angoisses.

A travers une représentation de théâtre, il semble qu'il y ait une communication entre auteur, acteurs et spectateurs pour être plus solidaires face à des hantises. En effet, ils ne font qu'un seul groupe dans le lieu même de la représentation, un seul groupe dans une salle de spectacle, un seul groupe pour une seule et même émotion d'indignation et de peur.

[386] Christian BIET, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, introduction, p. XXVII et XXVIII

Pour Pierre-Aimé Touchard, l'oppression semble même aller croissant au fil de la période et il observe une évolution des conspirations et des atmosphères angoissantes dans les tragédies, en lien avec une politique de plus en plus resserrée :

> *« L'évolution entre la tragédie de Corneille et celle de Racine montre le resserrement progressif des contraintes du règne de Louis XIII à celui de Louis XIV. A la rigueur* Le Cid *pouvait se jouer en plein air ; les héros y combattaient à l'arme claire. Toute l'intrigue de* Britannicus *suppose le silence des conspirations et les cris étouffés par les lourdes tentures d'un palais sans aération. On s'est souvent émerveillé sur le décor verbal de Racine, sur la puissance de ses évocations de paysages extérieurs, de la mer, du soleil : ne peut-on y voir l'expression des aspirations refoulées d'un public de plus en plus urbain, et de plus en plus étouffé par la massive autorité royale ? La contradiction entre la représentation visuelle sur la scène d'un lieu clos et l'évocation verbale d'extérieurs infinis n'exprime-t-elle pas la contradiction entre les exigences d'un despote et la soif de liberté de ses plus proches sujets ? »*[387]

L'Homme de l'Ancien Régime n'est-il pas effectivement celui qui aspire à un ailleurs, à une condition meilleure ? Et le monstre n'est-il pas celui qui canalise en lui, parce qu'il les crée et les combat à la fois, toutes les peurs, les angoisses et les fragilités réunies ?

c) Les Hommes face à leur devoir d'obéissance

Les hommes soumis à un pouvoir politique apparaissent dans nos tragédies face à leur devoir d'obéissance. Nous avons une véritable galerie de protagonistes en proie à leur peur, au doute, à l'inquiétude, car le monstre s'octroie en effet un droit de vie ou de mort sur les personnages qui l'entourent, même quand ce sont d'autres personnages de pouvoir, et même quand ce sont ses proches.

[387] Pierre-Aimé TOUCHARD, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Editions du Seuil, Paris, 1968, pp. 95-96

On note dès lors un rapport étroit aux contextes sociaux et idéologiques et au régime politique. Il suffit de penser au régime politique instauré par Richelieu et perfectionné par Louis XIV de la monarchie absolue. Le pouvoir central cherche à tout contrôler : les institutions politiques, religieuses et culturelles. Richelieu crée ce qu'on appellerait aujourd'hui une police secrète. Et il écrit dans son *Testament politique destiné à Louis XIII* et publié en 1688 :

> *« si les Peuples étaient trop à leur aise, il serait impossible de les contenir dans les Règles de leur devoir. […] La raison ne permet pas de les exempter de toutes charges parce qu'en perdant en tel cas la marque de leur sujétion, ils perdraient aussi la mémoire de leur condition, et que s'ils étaient libres de tributs, ils pourraient l'être de l'obéissance. Il faut les comparer aux mulets qui étant accoutumés à la charge se gâtent par un long repos plus que par le travail ».*

La toute-puissance de l'Etat est mise à mal par les dramaturges qui veulent montrer au public ses excès. Et ainsi, la fascination pour les grands criminels trouve ses lettres de noblesse dans la possibilité qu'elle offre en contrepoint de faire percer la volonté de maintenir des buts moraux. A travers même la fascination pour l'horrible, le monstre comme dégénérescence du politique est aussi celui qui suscite une réflexion sur le bien commun.

Hobbes dans le *Léviathan*[388] observe l'Europe à feu et à sang.

> *« La vie de l'homme est besogneuse, solitaire, quasi animale. L'homme est un loup pour l'homme ».*

Hobbes pense que seul un pouvoir surpuissant peut faire barrage aux passions destructrices et il faut nécessairement une discipline imposée de respect.

Pascal aussi s'inscrit dans cette perspective pessimiste. Mais il va plus loin encore et repose le problème de l'origine du pouvoir. Dans son *Discours sur la condition des*

[388] Hobbes, *Léviathan* (1651), édition et traduction de François TRICAUD, Dalloz, 1999, p. 125

grands, Pascal cherche à rappeler que la condition de ces grands n'est nullement due à la providence, mais seulement au hasard, à la suite de rencontres et d'unions fructueuses. De même en est-il pour la richesse. Il écrit :

> *« Vous imaginez-vous aussi que ce soit par quelque loi naturelle que ces biens ont passé de vos ancêtres à vous ? Cela n'est pas véritable. Cet ordre n'est fondé que sur la seule volonté des législateurs qui ont pu avoir de bonnes raisons, mais dont aucune n'est prise d'un droit naturel que vous ayez sur ces choses »*[389].

Pascal énonce ici une idée importante quant à la condition des grands, à savoir que si le peuple se doit malgré tout de leur accorder un respect et une reconnaissance de l'ordre établi, il ne doit pas pour autant penser cette grandeur comme naturelle.

Le devoir d'obéissance est ainsi vu sous un angle nouveau : les hommes ont le devoir de se conduire selon les règles de la société dans le respect de la hiérarchie notamment, mais se doivent aussi de rester lucides quant à l'origine de cette hiérarchie précisément, qui n'a rien de naturel et de figé. L'estime véritable ne pourra s'adresser qu'aux véritables grandeurs naturelles qui apparaissent alors elles seules comme des supériorités.

En ce sens, la mise en scène de monstres au théâtre interroge aussi. Le monstre est en effet celui qui le plus souvent veut forcer le respect et l'estime. Forcer le respect est aisé si l'on considère que la loi se doit d'être servie par la force, mais forcer l'estime est plus délicat, voilà pourquoi les monstres de nos tragédies sont présentés comme fourbes et hypocrites et cherchent à faire accepter leurs actes.

La recherche d'un souverain puissant

Toutefois, une question perdure : pourquoi vouloir malgré tout d'un dirigeant politique tout-puissant ? En effet, dans nos tragédies apparaît l'idée importante

[389] PASCAL, *Discours sur la condition des grands*, in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 616

que le souverain doit malgré tout être très puissant. Où se situe donc la limite entre la puissance et la toute-puissance ?

Dans *Rodogune*, Cléopâtre doit faire face aux réticences du peuple face à un règne féminin, un peuple qui néanmoins l'accepte car elle incarne la puissance.

> *« Le peuple épouvanté, qui déjà dans son âme*
> *Ne suivait qu'à regret les ordres d'une femme,*
> *Voulut forcer la Reine à choisir un époux »*[390].

Dans *Les Juives*, lorsque Nabuchodonosor crève les yeux de Sédécie, le glas est sonné pour lui quant à sa possibilité de poursuivre sa rébellion contre le tyran. Mais pourquoi Sédécie ne pourrait-il pas être à la fois et aveugle et roi ?

L'image prédomine donc en quelque sorte sur la réalité des désirs politiques. Le souverain en ce sens ne peut être qu'un puissant, de toutes les façons possibles, si bien que l'on en arrive à une difficile compréhension de la juste place, du juste positionnement d'un souverain : être fort mais pas écrasant, être autoritaire mais pas tyrannique, être juste mais pas arbitraire…

Cette réflexion sur la place du souverain engendre donc encore en elle-même une réflexion sur le devoir d'obéissance des sujets, notamment par le biais de la peur.

Les tragédies de Corneille ont aussi cette spécificité de montrer l'homme face à son devoir d'obéissance en ce sens qu'elles présentent le peuple non pas comme une réalité sociale mais comme une catégorie politique qui doit naturellement être écartée du pouvoir pour que celui-ci soit aux mains des nobles et puissants. Le peuple devient chez Corneille « insolent » et « inconstant » voire parfois favorable à la tyrannie :

> *« Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans*
> *S'il les déteste morts, les adore vivants »*[391].

[390] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte I, scène 1, vers 47-49

C'est d'ailleurs aussi l'idée que l'on retrouve dans *Héraclius* lorsque Léontine dit :

> *« Mais gardons jusqu'au bout ce secret important :*
> *Fiez-vous plus à moi qu'à ce peuple inconstant »*[392].

Et Eudoxe de répondre :

> *« Seigneur, si votre amour peut écouter mes pleurs,*
> *Ne vous exposez point au dernier des malheurs.*
> *La mort de ce tyran, quoique trop légitime,*
> *Aura dedans vos mains l'image d'un grand crime.*
> *Le peuple pour miracle osera maintenir*
> *Que le ciel par son fils l'aura voulu punir »*[393].

d) Fragilité de l'homme plus généralement

L'on retrouve dans toutes nos tragédies une réflexion sur la fragilité de l'homme en général. Cette dernière est notamment marquante dans la tragédie de Garnier. En effet, dans *Les Juives* déjà, l'on observe un pessimisme certain sur la condition de l'homme. Micheline Sakharoff remarque que chez Garnier :

> *« l'homme démuni, grand ouvert aux forces de la nature, plongé dans un monde hostile qui n'est que cruauté et violence et incapable de s'en protéger, est soumis à un destin implacable. […]*
> *Ce n'est qu'en de brèves réminiscences chargées de nostalgie qu'un monde plus clément, âge d'or ou paradis, est évoqué, tels ces temps heureux, mais révolus, que chante le chœur des Juives. Mais c'est un monde désormais interdit à l'homme ; et toute entreprise pour le recréer est vouée à l'échec […] ».*

Sédécie, dans son entretien avec Nabuchodonosor à l'acte IV lui dit ainsi :

> *« Sire, considérez que tout homme mortel*

---

[391] CORNEILLE, *Cinna,* Acte I, Scène 3. La fin de *Cinna* donne néanmoins une autre image du peuple romain.

[392] CORNEILLE Héraclius, Acte II, Scène 2

[393] *Ibid.*

Pêche cent fois le jour encontre l'éternel,
Qui sçait bien qu'en naissant nature nous y pousse »

Pour Sédécie, l'objectif est encore de faire fléchir Nabuchodonosor et il essaie de justifier son acte pour être épargné. Micheline Sakharoff ajoute :

> *« Sédécie qui a tenté un moment de se rebeller contre le pouvoir tyrannique de Nabuchodonosor sera meurtri par lui et réduit au servage le plus abject et le plus douloureux. Non, il n'est pas de héros dans le théâtre de Garnier. Ses personnages sont des vaincus et des captifs. Ils nous sont présentés comme tels dès le début de ses pièces […].*
>
> *L'homme de Garnier, c'est un homme bâillonné, ligoté, aux mains liées.*
>
> *« Voyez comme, enchainez en des prisons obscures,*
> *Nous souffrons jour et nuit de cruelles tortures,*
> *Comme on nous tient en serre estroitement liez*
> *Le col en une chaisne et les bras et les pieds »*[394].
>
> *Parce qu'il ne peut pas se dissocier du monde extérieur qui l'enserre et l'oppresse, l'homme ne peut pas affirmer une véritable autonomie. Enlisé dans cet univers qui le tient englué et qui lui interdit tout refus, l'homme prisonnier devient spectateur de son destin sans jamais pouvoir agir sur lui. Il ne peut alors que gémir et se plaindre. « Les plaintes et les cris ce sont nos seuls armes », dit Amital aux reines malheureuses. Et toute action de l'homme sur le monde est futile et vaine »*[395].

Toutefois, il convient de préciser que la réflexion sur la fragilité de l'être n'est pas spécifique au théâtre. Il existe ainsi au XVI^{ème} siècle une mélancolie, avec notamment Du Bellay. Au XVII^{ème} siècle, l'on ne peut que penser à d'autres écrivains ayant développé l'idée de cette fragilité, comme Pascal, La Fontaine ou La Bruyère.

Au XVIII^{ème} siècle, avec Voltaire, on est davantage dans une réflexion sur l'homme et sa faculté de penser.

Tout ceci s'inscrit bien évidemment dans un contexte social et culturel. L'Ancien Régime est en proie à de nombreux doutes comme nous l'avons expliqué en

[394] GARNIER, *Les Juives*, acte IV

[395] Micheline SAKHAROFF, *Le héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Chap. 2 « Garnier : l'homme enchaîné ou l'inefficacité », Librairie A. G. Nizet, Paris, 1967, pp. 35-38

première partie de ce document (héliocentrisme, santé, guerres, pauvreté). La société ultra hiérarchisée impose une obéissance certaine. Des peurs apparaissent naturellement ou sont provoquées, en particulier par l'Etat, comme au sujet de la sorcellerie.

Au niveau religieux, les affrontements se succèdent : après les guerres de religion apparaissent les oppositions entre Jésuites et Jansénistes, à partir de 1656-57. Cet axe de violence religieuse anime ainsi une grande partie du XVII^{ème} siècle. Cela ne touche pas forcément directement le peuple et ne fait guère de morts mais alimente toutefois de nombreux débats. La doctrine de base partagée par les Catholiques est qu'un secours divin, la Grâce, est nécessaire pour faire son salut. Toutefois, pour Jansen[396] et le courant janséniste de l'Abbaye de Port-Royal, l'homme n'a pas le pouvoir de se sauver lui-même car il reste accablé par le péché originel et tend naturellement vers le mal. D'après eux, si la grâce est efficace, c'est-à-dire toujours suivie d'un effet, Dieu l'accorde ou ne l'accorde pas, selon sa volonté, et cela dès notre naissance. Mais seule la grâce de Dieu peut pousser l'homme vers le bien. Quels que soient ses efforts plus ou moins méritoires, l'homme est donc, dans cette perspective, prédestiné au salut ou à la damnation. Cette doctrine de la prédestination pousse l'idée de la grâce toute-puissante jusqu'au fatalisme, et en un sens ne laisse plus véritablement subsister en nous de liberté, mettant à mal en quelque sorte la condition même de notre responsabilité morale.

Les Jésuites s'appuient pour leur part sur la doctrine de Saint Augustin, doctrine assouplie par le père espagnol Molina. Dans la perspective jésuite, la Grâce serait suffisante ; tous les hommes reçoivent cette Grâce à la naissance, et il revient à chacun, par ses mérites, de la rendre agissante. Corneille, proche des Jésuites, nous offre ainsi des personnages qui souvent se questionnent sur les choix qu'ils ont à

[396] JANSEN était évèque d'Ypres.

faire.

Ce conflit théologique entre Jésuites et Jansénistes se doublait d'un conflit moral : les Jansénistes préconisaient une morale austère en rapport avec notre terrible destin, tandis que les Jésuites, plus engagés dans le siècle et désireux d'étendre leur clientèle mondaine, se montraient partisans d'un Dieu plus indulgent pour le péché, développant jusqu'à l'excès la casuistique qui pèse les fautes humaines en tenant compte des circonstances et intentions qui peuvent les alléger.

Puissants et influents, les Jésuites finirent par obtenir, dans la seconde moitié du XVII^{ème} siècle, la condamnation du jansénisme par le Pape et la Sorbonne, l'emprisonnement et la persécution de ses adeptes et la destruction de l'Abbaye de Port-Royal.

2) La peur de l'inhumanité

La fragilité de l'homme soulevée par ces tragédies relève aussi d'une peur spécifique car le monstre, dès qu'il est décrit, semble toucher à l'inhumain. Il est Homme certes, mais ses comportements ne sont pas dignes de l'Humanité. En ce sens, l'on craint celui qui, à force de s'éloigner de ses semblables, finit par ne plus leur ressembler.

a) Une humanité peu probante

Le monstre est identifié à ce qui n'est pas humain. La tragédie mettant en scène un monstre permet aux spectateurs de briser par l'imaginaire les clôtures, les limites de l'humanité. C'est en quelque sorte comme si la tragédie voulait dès lors faire

voir l'invisible, prôner l'humain en montrant l'inhumain, exposer les potentialités du possible en montrant que certains réalisent l'impossible, l'impensable.

L'idée d'une réflexion sur le psychisme du monstre pourrait *a priori* se révéler risquée dans une étude de ce personnage tragique, car la notion même de psychisme paraît bien postérieure à la période considérée par cette étude. L'idée ici n'est donc pas de dresser un portrait psychanalytique du monstre, mais plutôt de voir ce que les dramaturges ont choisi de mettre en valeur chez ces noirs personnages.

Ainsi, comme nous avons pu l'évoquer précédemment quant au non-respect des doctrines aristotéliciennes, contrairement aux monstres « physiques » qui suscitent la pitié du fait de leur catégorie d'exclu, le monstre moral ne suscite que l'effroi tant il est redouté.

En ce sens déjà, l'on peut dire qu'il s'apparente à un humain inhumain. Il est, tout en étant humain, du côté de l'inhumain. Les dramaturges mettent en scène des personnages qui tuent leurs semblables sans autre but que le plaisir ou l'exigence de souveraineté. Le monstre utilise aussi ce qui blesse les hommes pour être plus inhumain encore. Contrairement à un monstre physique qui dévorerait par exemple ses victimes, le monstre moral est un être intelligent, sournois et pernicieux qui use de stratagèmes pour blesser au cœur, dans leur dignité et leur amour-propre, ses victimes.

L'inhumanité du monstre se perçoit à travers les reproches qu'il adresse à ses opposants, à travers une animalité qui l'anime, à travers un sadisme peu compréhensible, peu admissible.

Une réflexion peut dès lors être engagée sur la cruauté du monstre, sur son désir de gloire, sur son obstination pour le pouvoir. Il semble que le personnage monstrueux puisse être considéré comme celui qui aspire à la plus complète réalisation de lui-même. Là où les héros de tragédies sont souvent en proie aux

incertitudes et aux doutes, là où certains personnages essaient de se réaliser pleinement dans le Bien, les véritables monstres parviennent à se réaliser totalement dans le Mal. Le monstre devient alors une âme forte, une personnalité puissante en qui rien de médiocre ne subsiste. Le monstre atteint une parfaite unité par le triomphe de sa nature dominante.

Les auteurs en ce sens dénoncent la notion de toute-puissance d'un individu, toute-puissance que les autres individus lui accordent, soit parce qu'ils le laissent faire, soit parce qu'ils ont peur de se dresser contre lui.

Pour sa part, Diderot écrit qu' « un tout est beau parce qu'il est un ». Est-ce à dire que le monstre, dans son unité maléfique, devient beau justement parce qu'il n'y a plus chez lui d'autre résurgence de Bien ? Le monstre est-il beau parce qu'il incarne le mal même ? Le monstre fascine-t-il parce qu'il n'existe chez lui qu'une ambition destructrice ?

La discussion peut à première vue sembler évidente, puisque le monstre est celui qui se tourne entièrement vers le Mal. Pourtant, nous l'avons dit, le monstre présente souvent des faiblesses. Il semble que surtout il y ait chez ce personnage une réelle volonté de devenir monstrueux. Le crime est le moyen pour le personnage de devenir un monstre. Il y a là une volonté active, un choix clairement établi. Mais si le crime est un choix, ce n'est donc plus une fatalité. Et en ce sens, le psychisme du monstre s'avère pertinent à étudier, puisque nous ne sommes plus dans le cadre de personnages tragiques souvent soumis à la fatalité suprême. Les dramaturges innovent avec leurs monstres. Ils s'écartent des conditions *sine qua non* de la tragédie classique en présentant des personnages qui se libèrent, volontairement, du poids de la fatalité. Innovation donc, et modernité déjà de ces tragédies à monstres, dans lesquelles les personnages ne sont plus, comme Bérénice ou Rodrigue, soumis à ce fardeau parfois dur à porter.

Innovation parce que les personnages, tout en étant représentés dans un cadre de

tragédie classique, deviennent délibérément les propres acteurs de leur destin. Innovation parce qu'ils ne se positionnent plus dans un doute, un questionnement sur la bonne action à commettre en prenant en compte le contexte de la pièce, mais précisément parce qu'ils se positionnent avant tout comme enclins au Mal. Le spectateur n'a pas à se questionner lui-même sur un dilemme que peut avoir un personnage. Il connaît à l'avance l'acte noir que veut commettre le monstre et n'a plus qu'à assister, impuissant, à la réalisation de celui-ci. Pouvons-nous dire alors que le spectateur de tragédies à monstres devient plus passif que lors de la représentation d'autres tragédies ? Précisément pas, parce que les questions qu'il peut avoir à se poser sont nouvelles et interrogent le fonctionnement d'un tyran en général et son propre fonctionnement indirectement.

Réfléchir sur le psychisme du montre n'est pas en cela inutile si l'on considère par là une étude sur les caractéristiques précises que les dramaturges ont voulu donner à leur personnages.

Ainsi, comme nous l'avons déjà évoqué, certains traits de caractère se retrouvent chez divers personnages monstrueux, mais dans son ambition pour l'inhumanité, le monstre a comme objectif de toujours se dépasser et de toujours dépasser les autres.

Florence Dupont, observe déjà à propos de la *Médée* de Sénèque que :

> *« Le* furor *est une conquête sur soi-même et un combat contre son humanité. Le héros tragique se travaille et se contraint à la folie, souvent il se parle à lui-même, s'apostrophe, dans un duel qui oppose sa volonté d'inhumanité et son affectivité humaine. Toute la pièce est ponctuée de répliques de ce genre : […]*
>
> > MEDEE
> > *Allons il est temps*
> > *Médée, de l'audace […]*
> > *Viole tous les interdits*
> > *Débarrasse-toi de tout respect humain*
>
> *Cet usage de la deuxième personne n'est pas un artifice rhétorique, une convention du monologue de théâtre, il correspond réellement à un dédoublement de la*

> *personnalité. Il y a deux Médée face à face, dont l'une, l'inhumaine, cherche à anéantir l'autre, l'humaine. L'inhumaine n'est que volonté et action, l'humaine n'est que sentiments et passion »*[397].

Dans les tragédies de l'époque que nous étudions, la même thématique apparaît. Nombreux sont les personnages monstrueux qui se questionnent avant de commettre leurs actes. Athalie est même effrayée un instant par le rêve qu'elle a fait. Charilas et Euribiade hésitent et se concertent pour trouver du réconfort et du soutien réciproque avant de passer à l'acte.

Pourtant, le choix du Mal est privilégié. Le rapide questionnement des monstres peut dès lors apparaître comme un moyen choisi par les dramaturges pour guider la réflexion des spectateurs sur la volonté du Mal.

En campant des personnages qui se questionnent un moment, ils conduisent aussi les spectateurs à se demander ce qu'ils pourraient faire eux-mêmes dans des circonstances similaires ; dès lors, un décalage entre des choix tournés vers le Bien et d'autres tournés vers le Mal s'opère à plein et le monstre, dans son obstination sans borne pour le Mal, se voit incarner la négativité absolue en contrepoint d'un choix plus juste et mesuré.

L'inhumanité est présentée comme la solution la moins probable, et pourtant, il s'agit de celle qui est choisie par le monstre. Le spectateur ne peut alors que se sentir terrifié devant tant de cruauté.

Le monstre d'autre part est toujours présenté comme manquant de limites morales ; il existe chez lui une absence de repères éthiques, une absence de clémence ou de pitié.

C'est bien en effet la question de la clémence qui peut être retenue à travers la lecture des différentes tragédies du corpus. Bon nombre de monstres sont face à un choix qu'ils doivent faire. Certains hésitent peu, d'autres pas du tout. Mais

[397] Florence DUPONT, Médée *de Sénèque ou comment sortir de l'humanité*, Belin, Paris, 2010, p. 43

souvent, la possibilité de la clémence leur est offerte, directement ou indirectement. Dans *Andronic* de Campistron, l'Empereur est par trois fois guidé vers une magnanimité, une mansuétude : lorsque l'envoyé des Bulgares, Léonce, lui demande de faire régner la paix dans son peuple, lorsqu'Irène le prie de laisser vivre Andronic et lorsqu'Andronic lui-même l'implore pour sa vie.

Ainsi Léonce explique à l'Empereur :

> *« C'est à vous de juger en prince légitime*
> *S'il faut ou nous absoudre, ou punir notre crime »*[398].

Mais l'Empereur préfère rester inflexible à ces demandes pour marquer toujours plus son autorité.

Cette question de la clémence est fondamentale dans l'étude de la souveraineté. Dans son analyse du théâtre cornélien, Yves Guchet observe que :

> *« Excellent régime politique, la monarchie exige néanmoins que le roi possède certaines qualités. On retrouve chez Corneille les thèmes mille fois repris relatifs aux qualités du prince. L'une de ses plus grandes vertus est de savoir doser châtiment et clémence. La brutalité risque de faire naître de nouveaux rebelles à mesure que l'on châtie les comploteurs découverts, tandis que le pardon peut avoir l'effet inverse. Si Livie conseille à Auguste la clémence à l'égard de Cinna, c'est qu'elle la juge la plus appropriée (« Cherchez le plus utile en cette occasion »). On peut raisonnablement voir là un conseil proprement machiavélien. Rien ne sert de punir, si la vengeance ne décourage pas la sédition. Maxime et Cinna seront pardonnés par Auguste qui ayant tout appris du complot veut pardonner »*[399].

La première représentation de *Cinna* en 1640, à une époque où les complots contre Richelieu sont immanquablement sanctionnés par des décapitations, laisse penser que Corneille souhaitait peut-être proposer à Richelieu des méthodes moins violentes.

---

[398] CAMPISTRON, *Andronic*, Acte I, Scène 5, v. 225-226

[399] Yves GUCHET, *Littérature et politique*, collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000, p. 51

Jalousie, ambition, désir de vengeance font partie des caractéristiques du monstre, comme nous l'avons vu, mais celui-ci commet des crimes gratuits, comme une fin en soi, violant ainsi les lois des hommes et les lois des dieux. En effet, les lois des hommes punissent des crimes faits par orgueil, cupidité ou jalousie, mais ne trouvent pas de punition au crime purement scélérat sans raison notoire.

Le besoin de vengeance semble ainsi insatiable, éternel chez ces personnages monstrueux qui ont recours à des formules comme « à jamais » ou « pour toujours ». En posant un acte de l'ordre de l'inhumain, le monstre espère dépasser une vengeance compréhensible, pour devenir un exemple de terreur à travers le temps.

b) Le monstre, figure de l'altérité

Le monstre incarne dès lors l'être à mi-chemin entre humain et inhumain ; il est à lui-même un humain inhumain, il est un semblable tout en étant un autre. Figure de l'altérité perverse, néfaste et repoussante par sa cruauté sans borne, par son orgueil démesuré et par son ambition débordante : voilà l'altérité du monstre, celle d'être un homme aux actes inhumains.

Les dramaturges jouent d'ailleurs sur cette ambiguïté du personnage monstrueux. A la fois, ils campent le monstre dans son rapport humain avec les autres personnages et à la fois ils le présentent comme un être qui veut se distinguer de ses semblables par tous les moyens possibles. L'idée de la distinction par rapport aux autres est ici fondamentale. Dans la tragédie classique habituelle, les héros tragiques essaient de coller aux règles sociétales établies ; ils essaient parfois de se distinguer pour marquer les esprits de leur passage, de leur choix ou de leur règne,

mais le véritable monstre veut, lui, marquer les esprits par son intransigeance, son inflexibilité, sa cruauté qui ne doivent pas être ébranlées. Il veut que l'on retienne de lui ce qui n'est même pas normalement du domaine de l'humain. Il veut que l'on se figure qu'il est un homme au-dessus des hommes, qu'il est un être plus puissant que ses semblables mêmes. Dans *Mérope* d'ailleurs, Isménie décrit Polyphonte *« l'œil fixe, et d'un front inhumain »*[400].

Parfois même l'on observe une assimilation avec des divinités. Nabuchodonosor se dit lui-même « égal aux dieux », ce qui implique au-dessus des hommes. Médée est par nature une incarnation de cette grandeur surhumaine puisqu'elle est magicienne et que sa magie représente une grandeur diabolique. Parfois aussi le monstre se présente comme ayant l'appui des dieux. C'est le cas de Cléopâtre qui déclare :

> *« Enfin, grâces aux dieux, j'ai moins d'un ennemi :*
> *La mort de Séleucus m'a vengée à demi »*[401].

Dans les tragédies qui mettent en scène un monstre, tout est mis en place pour que le monstre apparaisse dans toute sa splendeur et dans toute la crainte qu'il suscite. Car il existe, à n'en point douter, une réelle beauté du monstre. Il est cet autre paradoxal en ce sens qu'à la fois il repousse et il fascine. Certes, un autre détestable et pourtant un autre intriguant. Un autre qui effraie mais qu'on voudrait comprendre.

Assister à une représentation de tragédie à monstre, c'est savoir à l'avance que de noires actions doivent être commises. Et pourtant, ces tragédies ont du succès. Comme s'il y avait une jouissance au spectacle de l'altérité négative absolue.

Le monstre en ce sens fascine car l'on voudrait comprendre ce qui fait basculer

[400] VOLTAIRE, *Mérope*, Acte V, Scène 6, v. 1295

[401] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte V, Scène 1, v. 1497-1498

l'humain du côté de l'inhumain, ce qui fait basculer le semblable du côté de l'altérité.

Certaines faiblesses apparaissent pourtant chez ces personnages monstrueux, qui subissent parfois l'impact pathogène du pouvoir absolu ou qui éprouvent aussi à leur détriment les limites de leur autorité, comme nous avons pu le voir au chapitre 6. Le monstre parfait semble être une aporie car, même s'il choisit le crime pour les combattre, le personnage éprouve des failles propres à son statut d'humain. L'idée est alors de savoir ce qui distingue l'altérité de la différence, idée précisément adressée aux spectateurs.

Le spectacle théâtral devient-il dès lors en ce sens un lieu d'expression d'une souffrance collective ? Faut-il entendre la mise en scène de monstres comme des signes avant-coureurs de mises en garde des hommes face à la cruauté ?

Certes à bien des égards, le monstre représente l'incarnation de la dégénérescence du politique. La tragédie dépasse ainsi le cadre initial faisant qu'elle doit plaire et divertir en suscitant la crainte et la pitié ; elle dit aussi la souffrance d'une époque déchirée. Epoque déchirée par les guerres de religion, par l'idée de la fragilité de l'être.

En rapport étroit avec les contextes sociaux et idéologiques, dans le climat de l'époque classique, les dramaturges invitent à réfléchir aux fondements de la perversité. Et il existe un rapport étroit entre le monstre et les hantises de l'humanité que sont la mort, l'oppression politique ou encore le fanatisme.

Le monstre, dès lors qu'il offre au spectateur une réflexion sur les limites de l'homme, de l'humanité parfois peu probante, le conduit à s'interroger sur ses propres limites, comme si la tragédie voulait de la sorte faire voir l'invisible de l'inhumanité.

La tragédie confronte ainsi l'homme à son humanité en questionnant sa propension à la violence. En commettant un crime, le personnage acquiert une

identité inhumaine. La tragédie est dès lors une sorte de miroir déformant qui nous met face au caractère inhumain de l'homme. Mais en ce sens, tous les inconscients pourraient paraître monstrueux. Ces tragédies à monstres nous plongent dans une stupeur face à une espèce vivante, humaine, capable de tuer ses congénères. Tenter de comprendre notre monstre revient à cultiver notre propre humanité.
Sans entrer dans une introspection digne des psychanalystes modernes, si le thème de la méchanceté inspire crainte et fascination, à l'origine de cette attirance, sans doute y a-t-il un certain goût pour la transgression. S'intéresser au monstre revient à s'intéresser à ce que chaque homme peut commettre, la peur de l'altérité frôlant alors de la peur de soi.

La réflexion porte en même temps sur la puissance de la Raison dans la mesure où il s'agit aussi d'étudier comment on accepte une tyrannie, comment on accepte qu'un monstre prenne ou garde le pouvoir, comment le côté autre du monstre dépasse le côté semblable pour s'imposer, comment l'inhumain dépasse l'humain pour commander, blesser ou tuer d'autres hommes.

Si l'on reprend l'exemple de Médée, la réflexion sur l'humain et l'inhumain est particulièrement intéressante dans la pièce de Corneille. Si Sénèque nous en faisait un personnage inhumain, il semble que pour Corneille, il soit important de montrer l'aspect humain de cette épouse blessée et de cette mère aimante. Jason l'a honteusement trahie, Créon la bannit, et Créuse est une impertinente qui va jusqu'à réclamer la plus belle robe de Médée. Médée est donc un monstre, mais d'une certaine façon, Corneille nous montre qu'elle a de bonnes raisons de réagir comme elle le fait. Bien sûr l'excès de la vengeance est là ; mais le but du dramaturge semble être de montrer jusqu'où peut conduire la passion de la vengeance.

Si elle est à la fois femme et magicienne, donc entre humaine et divine, ses actes sont finalement inhumains. Pourtant ce sont des blessures humaines qui la poussent à ces excès. L'orgueil du personnage paraît finalement avoir prévalu sur la

Raison dont il aurait pu faire preuve. Médée et Cléopâtre ont toutes deux le sentiment d'être hors d'une humanité commune.

Par ses crimes, le monstre cherche à obtenir une identité singulière, à perdurer dans le temps. Il cherche à être craint, et que cela perdure, y compris après sa propre mort.

Le monstre semble être ainsi un personnage qui combat sa propre humanité. Son but est de s'arracher à une humanité commune par l'action, par un héroïsme inversé, un héroïsme noir.

La curiosité pour les grands criminels réside donc dans le fait que l'on voudrait comprendre les motifs profonds qui les poussent à agir, ce qui fait que, en étant des hommes parmi les hommes, plus que des hommes différents, ils incarnent l'altérité perverse.

Dans les tragédies, les dramaturges font ainsi parler les monstres et dès lors l'on peut aussi comprendre l'engouement du public qui, à travers le jeu de la représentation, peut avoir des clés pour une compréhension de l'horreur. Pour le dramaturge lui-même, l'exercice est intéressant car il s'agit de donner au monstre des raisons à ses actes, quand l'histoire n'en donne souvent que des observations. Le public de tragédie trouve ainsi par ce biais un moyen d'approcher la monstruosité qui l'intrigue : il a des légitimations, aussi minimes soient-elles, à des actes cruels. Le monstre explique les raisons de sa haine, les désirs qui l'animent, les ressorts qu'il envisage.

Le spectateur assiste à ce condensé d'analyse, d'interprétation du personnage par le dramaturge en lui faisant le plus souvent confiance sur sa vision du monstre. Si bien que l'on finit dans ses tragédies par entrer en quelque sorte dans la tête des monstres qui ont ensanglanté l'histoire ou les divers récits de l'imaginaire collectif.

c) Réflexion sur la peur suscitée par le monstre

Peur suscitée par le personnage monstrueux

Les personnages monstrueux offrent ainsi une réflexion sur la peur : peur des autres protagonistes, peur des spectateurs et peur en général.

Nous l'avons vu, le personnage monstrueux tient tout particulièrement à être redouté car il pense le plus souvent qu'un homme redouté est un homme estimé. Nous pouvons dès lors parler de conscience jubilante de la peur provoquée.

Si le premier monstre de notre corpus présente fièrement ce qu'il croit être ainsi une qualité pour un grand souverain[402], d'autres le suivent de près. Un dramaturge comme Corneille a ainsi choisi de camper des personnages autoritaires qui, de par leur présence seule, rendent mal à l'aise. Mais la véritable peur est surtout visible pendant les discussions sur le monstre, quand celui-ci est hors scène. Rodogune déclare au sujet de Cléopâtre :

« En un mot, je crains tout de l'esprit de la Reine »[403].

Tous les autres protagonistes semblent avoir peur du monstre, y compris ses adjuvants qui savent tout ce dont il est capable. C'est d'ailleurs entre autres grâce à cette esthétique en relief que le méchant personnage obtient sa stature de

[402] GARNIER, *Les Juives*, acte II, Nabuchodonosor, vers 255-272 :

« Chacun entreprendroit pareille félonnie,
Si celle de ce roy demeuroit impunie.
Je ne serois plus craint, on m'auroit à mépris,
S'asseurant un chacun de n'en estre repris ».
[…] Si un roy n'est sévère on n'en fait point d'estime ».

[403] CORNEILLE, *Rodogune*, Acte I, scène 5, v, 311

monstre. Le monstre conserve son statut de monstre précisément parce qu'il est craint de tout un chacun. Si l'on en venait à ne plus le redouter, il ne perdrait pas l' « estime » des autres comme il le proclame, mais il se perdrait lui-même car il deviendrait alors inexistant aux yeux des autres dans ses actions mauvaises.

Mais puisqu'il est plus que méchant, puisqu'il agit là où personne ne s'y attend, il garde en son pouvoir sa faculté même de paraître si cruel.

Les dramaturges usent alors de divers artifices pour évoquer la peur provoquée par leur personnage. Les uns le fuient tant qu'ils le peuvent, les autres s'abaissent à le contenter pour ne surtout pas risquer de lui déplaire.

Mais la peur suscitée par le personnage monstrueux est aussi celle des spectateurs ; il conviendrait pour cela d'avoir des informations concernant la mise en scène des tragédies. Dans *La Tragédie française du More cruel*, le More utilise un artifice d'élévation. Un décor de tour est planté sur scène et pour forcer Riviery à s'amputer, le More lui parle depuis le haut de la tour d'où il jette d'ailleurs ses enfants. L'élévation physique ajoute à la surélévation du personnage dans son caractère cruel. Et le spectateur lui-même est sujet à ce regard puisque, s'il observe les autres protagonistes sur la scène, le monstre lui se place au-dessus d'eux, dans toutes les acceptions du terme.

Deux angoisses sont donc à noter face au monstre : celle des personnages directement soumis à lui, et celle du public, dans un sentiment d'effroi sur scène.

Toutefois, la terreur a quelque chose de jubilatoire dans le contexte d'intensité des émotions. De façon intemporelle, les spectacles d'épouvante attirent tout en même temps qu'ils provoquent une réaction de rejet.

Puisqu'il est source de curiosité, puisqu'il incarne la différence, le monstre attire à lui tous les regards et toutes les craintes.

Ainsi, le monstre permet déjà de réfléchir, d'essayer d'explorer les limites que peuvent se fixer ou non les hommes. Il donne la parole, sous la plume des dramaturges, à ce qu'il y a de plus enfoui dans l'esprit humain. La catharsis opère en cela dans la mesure où le spectateur s'interroge sur ce spectacle de la monstruosité sans borne.

Réflexion sur la peur en général

Dans son ouvrage *Les Peurs en Occident*, Jean Delumeau offre une synthèse fort intéressante sur l'histoire des peurs et y présente notamment leur évolution du XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècle. Dans cette difficile société d'Ancien Régime en effet, les peurs sont nombreuses et l'on ne peut qu'observer le rapport entre le monstre et les hantises permanentes de l'humanité (la mort, les rapports entre les sexes, l'oppression politique…). Plusieurs auteurs de l'époque ont réfléchi à cette dimension, mais au théâtre, parce que l'on a un comédien qui joue le rôle devant nous, le personnage monstrueux devient un reflet de la hantise de l'homme. La monstruosité qui fascine et effraie se voit ainsi incarnée en un personnage qui permet au dramaturge de soulever différentes questions, dans ses propos ou dans ceux des autres personnages.

Les peurs sont bien évidemment inhérentes à toute société mais évoluent aussi au fil des contextes politiques et sociaux. Toutefois, on retrouve une même idée qui est développée sur toute la période concernée, à savoir la peur d'être dirigé par un seul homme. Si, comme nous l'avons vu, pour certains la société ne doit être dirigée que par un (et un seul) homme, on constate que l'angoisse de la souveraineté d'un seul puissant grandit sur la période.

Au XVIII^{ème} siècle, Montesquieu privilégie l'idée de la nécessité d'une séparation

des pouvoirs. L'idée d'un pouvoir absolu détenu par un seul homme est pour lui très risqué car les hommes seraient alors sans cesse en proie au bon vouloir de celui-ci ; tout homme disposant d'un pouvoir pour Montesquieu est tenté d'outrepasser les limites qui lui sont prescrites. Or l'homme ne peut être libre que dans une société qui établit des lois raisonnables et modérées et non des lois tyranniques pour lesquelles il serait contraint par la force. Créer des obstacles matériels, institutionnels destinés à empêcher les abus probables d'un souverain permet ainsi de garantir à l'homme davantage de liberté que s'il était sous le joug d'un seul souverain.

La peur du pouvoir absolu grandit au XVIII^{ème} siècle, et le fera peut-être plus encore au XIX^{ème} siècle après la Terreur et Napoléon. Mais les philosophes des Lumières proposent ainsi, déjà, de nouvelles réflexions pour se protéger d'un pouvoir centralisé trop puissant.

Voltaire quant à lui est monarchiste et ne s'engage pas dans la voie des constructions théoriques de l'organisation politique et sociale. Toutefois, même s'il est monarchiste, il demeure attaché à un pouvoir exercé de façon modérée et réglée par des lois. Voltaire fait preuve de libéralisme théorique en expliquant que le patriotisme se réduit selon lui à la considération des intérêts particuliers : on songe à ses intérêts d'abord puis à celui de son entourage, de son village. La Patrie est ainsi là où l'homme se trouve bien. L'agencement des intérêts particuliers permet selon lui la formation de l'intérêt général et les gouvernants seront ceux qui seront poussés par l'ambition.

Voltaire s'oppose toutefois à Montesquieu et lui reproche d'avoir une fausse idée de la tyrannie : pour Voltaire, la tyrannie n'est pas sans lois, au contraire elle possède un système complexe de règles.

Voltaire, conservateur éclairé, présente aussi une conception à première vue

paradoxale des rapports entre religion et Etat. Pour lui qui n'a jamais nié la nécessité d'un être supérieur, encore moins celle de la foi, une religion d'Etat est nécessaire et il faut subordonner étroitement la religion au pouvoir civil, car cela n'entre pas en contradiction avec la tolérance. L'Etat ne doit pas intervenir dans le dogme mais doit pouvoir contrôler les rituels et les livres religieux et veiller à ce que l'ordre public et la morale soient respectés.

3) Une théâtralité qui prépare au drame romantique

Nous avons dit précédemment, à côté des héros plus habituels de tragédies, les dramaturges représentaient leurs monstres sous des traits particulièrement sombres, et faisaient ainsi d'eux des personnages entièrement du côté du Mal. En ce sens donc, et en regard de l'évolution littéraire ultérieure, il paraît légitime de se demander comment le monstre, au sein même de l'esthétique classique, préfigure déjà les héros qui lui succèderont, à savoir ceux du drame romantique.

a) Le monstre, personnage atypique dans l'esthétique classique

Le monstre, parce qu'il ne répond pas aux préceptes aristotéliciens conduit à s'interroger sur l'objectif de création des auteurs.

Le monstre, apologie du Mal, apologie du laid

Le monstre ainsi est campé comme étant un personnage totalement noir, totalement mauvais. Il semble même à bien des égards être à la limite de

l'animalité dans sa chasse aux opposants et dans sa dévoration des autres pour sa survie.

Avec le monstre, l'on arrive à une apologie de la laideur, de l'horrible. Le monstre repousse, et précisément parce qu'il repousse intégralement, il fascine tout à la fois.

Déjà, le monstre semble ainsi révélateur des intentions esthétiques du drame romantique qui cherchait autre chose que la grandeur propre aux tragédies classiques. Chez les romantiques en effet, on observe une volonté de contrecarrer l'idéal classique de la belle forme, de la beauté. Victor Hugo, dans la préface de *Cromwell*, explique ainsi que

> *« Le beau n'a qu'un type, le laid en a mille ».*

Le laid en ce sens chez les romantiques peut être autant assimilé au grotesque qu'au monstrueux. Et les personnages de notre corpus paraissent dès lors être davantage représentatifs de cette esthétique que de celle de la tragédie classique qui voulait de grands personnages aux actions nobles.

Pourtant, ils apparaissent dans les tragédies et sont porteurs de valeurs propres à la société d'Ancien Régime. Ils semblent préfigurer surtout en amont les ressources esthétiques qui plairont tant aux romantiques. Notre analyse aujourd'hui ne peut être éclairée que de l'évolution globale du courant théâtral certes, mais on ne peut malgré tout que constater la divergence d'esthétique entre des héros comme Rodrigue, Andromaque ou Bérénice, et Médée, Agrippine ou Atrée.

Jacques Scherer nous dit au sujet de *Rodogune* :

> *« La tragédie est dominée par la terrible figure de Cléopâtre. Chez cette reine vieillissante, la passion du pouvoir a tué tout sentiment humain. Pour conserver le trône, elle est prête à tous les crimes ; elle supprime sans pitié tous ceux qui sont une menace pour sa puissance. Abandonnée par son mari, elle n'a pas éprouvé la moindre jalousie, mais l'a tué par politique. Elle n'a rien de féminin. Elle est à peu près dénuée de tout sentiment maternel. Obligée de céder le pouvoir à Rodogune, elle décide de la tuer. Ses fils s'y opposent. Qu'importe ! Elle balayera cet obstacle, elle les tuera, presque sans*

> *hésiter. Elle est un monstre de cruauté, et aussi un monstre d'hypocrisie. Dépassant de loin, par sa hardiesse, la conception aristotélicienne du personnage tragique, et écrasant, par la puissance avec laquelle elle est campée, la plupart des autres* scélérats *du XVI^e siècle, elle est une des créations les plus grandioses dans le mal, et les plus saisissantes, dans notre histoire »*[404].

Dans cette tragédie de *Rodogune*, on remarque ainsi combien un aspect matériel, la coupe de vin empoisonnée, joue un rôle essentiel dans l'action, à la façon du drame, comme ce sera le cas aussi dans l'*Atrée et Thyeste*, et comme ce sera encore le cas plus tard dans des tragédies comme *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo.

Dans sa Conférence sur *Rodogune* en 1891, Brunetière assimilait déjà cette Rodogune au drame, au sens romantique du terme et disait :

> *« De toutes les tragédies de Corneille,* Rodogune *est l'une des plus voisines de nous, la plus contemporaine, la plus « romantique », si nous voyons le romantisme où il est, non pas dans la dispersion de l'action et dans l'abus de la couleur locale, du décor et des costumes, mais plutôt dans l'exagération des caractères, dans la violence des passions, dans l'énormité des catastrophes, et là enfin où l'a mis l'auteur d'*Angelo*, de* Marie Tudor*, de* Lucrèce Borgia *»*[405].

C'est toute la problématique de ces tragédies à monstres : ce sont des tragédies dans la mesure où elles respectent les différentes unités, les choix des sujets antiques et le rôle des passions, mais par la violence de l'action et l'aspect paroxysmique des caractères, ces pièces dépassent le cadre traditionnel de la tragédie.

La sublimité du monstre

Nous avons dit préalablement qu'il y avait en quelque sorte une sublimité noire

[404] Jacques SCHERER, édition critique de *Rodogune*, Volume 4 de *Textes littéraires français*, Librairie Droz, Paris, 1946

[405] F. BRUNETIERE, *Les Epoques du Théâtre français*, 1892, p. 51-72

inhérente au personnage monstrueux. Il semble dès lors que cette notion doive ici être approfondie dans ce qu'elle préfigure de l'esthétique même du drame romantique. En effet, au-delà du beau habituellement préconisé par la tragédie, dans la mesure où il se révèle propre à emporter les passions, les dramaturges avec leurs monstres mettent en scène une beauté plus intriguante encore, une beauté terrifiante.

La question du sublime est ainsi soulevée dès l'apparition de tragédies comme *Médée* de Corneille. Pour Boileau, le sublime résiderait dans une sorte d'alliance entre effet puissant et économie de moyens. Il se révèlerait parfois dans un seul mot, dans la manière de parler la plus simple possible mais produisant le plus grand effet sur le spectateur, comme dans les vers de Corneille :

> *« NERINE*
> *(…) Dans un si grand revers que vous reste-t-il ?*
> *MEDEE*
> *Moi,*
> *Moi, dis-je, et c'est assez »*[406].

Le sublime est selon Boileau *« un merveilleux qui saisit, qui frappe et qui se fait sentir […], qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte »*.

Le débat sur le sublime a souvent été théorisé au XVIII^{ème} siècle. Kant ainsi était un grand théoricien du sublime et a donné véritablement un traité sur la différence du Beau et du Sublime avec ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* en 1766. Schiller aussi dans ses *Opuscules sur l'art tragique et le sublime*, explique comment l'on peut se montrer grand dans le bonheur mais sublime seulement dans le malheur.

Les tragédies à monstres campent tout à la fois des victimes sublimes et des monstres sublimes dans la perfection de leur noirceur.

---

[406] CORNEILLE, *Médée*, Acte I, Scène 5, v. 320-321

Une théâtralité préparant au drame romantique

Avec la représentation de tels monstres dans la tragédie, l'on peut aller jusqu'à dire que la théâtralité de ces personnages a préparé, voire conduit au drame romantique. Diderot dans ses *Entretiens sur le fils naturel*, prend véritablement en compte la présence du monstre au théâtre. Le bon dramaturge est selon lui celui qui parvient à mettre les spectateurs hors d'eux-mêmes. C'est bien ici une distinction que l'on retrouve dans les tragédies à monstres : plus qu'atteints par la crainte et la pitié, les spectateurs sont saisis par l'horreur.

Pour Lenz, dramaturge allemand appartenant au « Stürm und Drang », le théâtre doit même avoir une fonction purgative. On ne doit pas représenter des caractères idéaux. Il insiste sur l'expressivité du corps. Lenz, expressionniste et très moderne, était également un théoricien de théâtre. Pour lui, le théâtre doit montrer la monstruosité humaine, et il existe là un rapport à la physiologie ; le théâtre doit dans cette approche être doté de métaphores physiologiques. Lenz, avant Schiller, avait déjà théorisé la distinction entre l'homme et l'animal, montrant que l'homme est aussi, au fond, un animal.

Le drame romantique a su par la suite montrer une sublimité noire que les tragédies à monstres commençaient à laisser entrevoir. *Les Brigands* de Schiller reflètent ainsi toute la sublimité du crime et de la transgression.

Victor Hugo, dans sa *Préface de Cromwell* définissait le drame romantique comme « une peinture totale de la nature ». Selon lui, le drame est un point d'aboutissement, accueillant la totalité du réel :

« Le théâtre est un point d'optique. Tout ce qui existe dans ce monde, dans

> *l'Histoire, dans l'homme, tout doit et peut s'y réfléchir, mais sous la baguette de l'art »*[407].

Le monstre en ce sens était déjà représenté pour figurer le cas extrême de l'homme tourné vers le Mal. Les monstres en eux-mêmes ne sont pas des personnages de bienséances et les dramaturges semblent ici faire preuve avant l'heure du réalisme cher aux Romantiques, comme avec le suicide de Jason dans *Médée* de Corneille[408]. Les meurtres, les suicides, les viols et les duels existent dans la société, et sans toujours respecter les doctrines d'Aristote, les dramaturges de l'Ancien Régime le montrent parfois.

D'autre part, le monstre est un égoïste, un solitaire qui ne revendique que son bon droit, et cette caractéristique semble aussi faire penser avant l'heure au héros romantique, soumis à la vague individualiste européenne.

b) Tragédie à monstre ou drame de l'Homme

Les monstres de tragédies semblent enfin révéler une dernière interrogation quant à l'Homme et sa condition dans la société. Le monstre est en effet représentatif déjà du drame de l'Homme, tant pour lui-même que pour ses opposants soumis à son autorité.

Le monstre, « une force qui va ».

Le monstre apparaît déjà comme une figure du génie du Mal. Il est celui qui effraie, mais parallèlement à sa noirceur, l'on ne peut que s'interroger sur sa solitude dans sa noirceur. Toujours guidé par son ambition et son penchant pour le Mal, il est lui-

[407] HUGO, Préface de *Cromwell*, 1827

[408] CORNEILLE, *Médée*, Acte V, Scène 7

même un protagoniste en proie à ses obsessions néfastes. Pour autant, et par rapport à la représentation qu'en donnent les dramaturges, il est difficile de prendre le personnage en pitié, mais il interroge malgré tout sur les limites du comportement solitaire. Mu par sa noirceur, le monstre est mis en scène dans sa détermination à obtenir, seul, toute la gloire ou la reconnaissance qu'il revendique comme étant de droit.

L'on observe déjà avec le succès de ces monstres une sorte de culte du génie du Mal. Les Romantiques parleront pour leur part de culte de la liberté inconsciente et anarchique. L'on est dans l'apologie de la force qui émane de l'individu en action, une force agissante sur le monde. Cette force fait d'ailleurs accéder l'individu à la liberté. Le monstre se libère de sa haine en tuant des opposants ou en est libéré en étant lui-même mis à mort.

Il est en outre étonnant, dans le contexte religieux de la France d'Ancien Régime de constater que le monstre n'est jamais assimilé à une figure diabolique, démoniaque. Le monstre est en effet souvent qualifié de vil et abject personnage, mais on considère toujours son potentiel de Mal comme étant celui d'un homme mu par la rage et la haine. Jamais on ne lui attribue de caractéristique qui pourrait faire comprendre son comportement si détestable.

Le monstre et l'intérêt pour l'individu

D'autre part, on oppose souvent le classicisme au baroque qui recherche les effets excessifs et veut susciter la surprise, et au romantisme qui s'intéresse à l'individu, au mystère insondable qui le constitue. La douleur paroxysmique du tragique dans les tragédies de monstres semble pourtant correspondre à un mal plus moderne : celui de la souffrance de l'individu au sein d'une société où la conscience de soi est mise à mal. Cette notion de conscience de soi chez les classiques est pourtant bien différente de celle des Romantiques. La conscience de soi chez les classiques

repose sur un respect de son honneur, de sa morale, dans un devoir à accomplir pour être vertueux. Chez les Romantiques déjà, l'on est davantage dans une compréhension de son besoin, de sa condition pour être libre. Le monstre de tragédie est en ce sens révélateur d'une approche novatrice puisque la condition de sa liberté repose sur son besoin de crime.

Dans ces tragédies de monstres ainsi, l'on est dans le spectacle de la grandeur et de la déchéance, de la gloire et du sang, du bourreau et de la victime, spectacle qui illustre déjà une mise en cause de l'humanité.

Michel MEYER remarque:

> *« Dans le drame, l'individu est face à un destin qui l'emporte et […] c'est le bien contre le mal. […] Le théâtre dramatique va aussi se concentrer […] sur les états de division de l'homme avec lui-même, sur le déchirement de la conscience, où c'est l'homme en proie à ses propres démons qui se révèle au cœur de l'action dramatique. […]*
> *En fait, ce qui meurt au XVIIe siècle, c'est l'idée que la différence est une démesure […] qui doit s'expier pour que l'équilibre identitaire soit retrouvé. Dans le drame, rien de tel bien souvent. L'expiation en est le point de départ. Chacun est devenu différent et on expie le fait d'être soi-même. La vertu et les principes en général assurent à chacun son identité, et c'est celle-ci qui devient de plus en plus problématique avec le temps, sans qu'on puisse encore parler de faute et de culpabilité originelles comme dans les siècles passés. Le drame, c'est l'existence de l'individu dans un monde devenu in-différent à ceux qui existent. […]*
> *La tragédie était fondée sur l'idée d'une expiation d'une différence coupable, mais, avec le drame, la relation s'inverse. […] La tragédie supposait l'évidence d'une différence légitime, celle des dieux ou celle des rois, des nobles. Mais aujourd'hui ? Toute différence semble être aussi légitime que celle contraire. La différence, c'est nous, c'est l'autre et c'est moi. Le drame commence quand l'équation se brise et qu'une victime surgit »*[409].

Le personnage monstrueux des tragédies classiques a pour spécificité de ne pas être dans cette expiation de la différence. Sa différence est sa monstruosité et, sans

[409] Michel MEYER, « De la tragédie moderne au drame romantique », in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003, pp. 178-179

l'expier, il la revendique au contraire avec fierté. L'horreur devient proche, et presque même trop proche pour être uniquement tragique.

Dans les tragédies à monstres, toute notre attention est portée sur ce monstre même mais on porte aussi indiscutablement notre regard sur ses victimes, le plus souvent toutes regroupées dans la distribution manichéenne du Bien et du Mal. Le personnage monstrueux présente en cela aussi un aspect dramatique car il pose devant lui des victimes clairement choisies, et plus seulement des personnages en proie à une fatalité contre laquelle ils ne peuvent lutter.

Le monstre et l'absence d'idéalisation

Avec les tragédies à monstres enfin, nous sommes dans la représentation même de la fragilité de l'homme.

L'idéalisation du héros tragique partagé entre son désir et son devoir n'est plus possible, puisque ce qui est véritablement proposé est le choix à faire entre le Bien et le Mal. Le questionnement semble ainsi déplacé au profit d'une intériorisation de la condition d'Homme, soumis malgré lui à une fragilité notoire. La société d'Ancien Régime n'était pas une société idéale, le régime politique non plus. Le peuple, et par là même une partie du public de tragédie, se retrouvait ainsi en proie à la volonté des puissants, sans même pouvoir riposter. Les tragédies à monstres illustrent en cela, plus que les tragédies classiques traditionnelles, la réalité des comportements hors des normes acceptables. Et c'est bien ce que revendiqueront des romantiques comme Hugo qui dit que :

> *« La poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires »*[410].

S'impose donc le mélange des tons :

[410] Hugo, *Préface de Cromwell*

> *« Le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création »*[411].

Mais le drame n'idéalise rien, contrairement à la tragédie qui se veut exemplaire. En ce sens, l'on peut aussi voir la visée déjà moralisatrice de ces tragédies à monstres, qui présentent l'Homme comme un être qui se doit d'être vigilant et raisonnable tout à la fois.

Le monstre crée de la fragilité au sein de son peuple ou, selon l'approche de La Boétie, la fragilité du peuple crée le monstre. Dans tous les cas, la société décrite n'est plus idéalisée selon des valeurs d'honneur et de respect, mais l'Homme comprend combien son existence est soumise à des pouvoirs qui ne lui appartiennent plus et qu'il doit apprendre à se réapproprier.

Le monstre permet chez les classiques cette réflexion sur les peurs et la fragilité de l'être, il le permettra encore plus chez les Romantiques car il ne sera plus soumis au respect des codifications diverses de bienséances. Le XIX^{ème} siècle, avec son goût pour le bizarre et l'horrible, retrouvera ainsi l'obsession des figures effrayantes avec par exemple des femmes sphinx, gorgones ou sirènes chez les symbolistes comme Moreau, Kubin ou Klimt.

[411] *Ibid.*

CONCLUSION

Le monstre est un personnage particulier dans l'esthétique du genre de la tragédie. C'est un personnage atypique en ce sens qu'il ne correspond pas aux préceptes aristotéliciens pourtant régulièrement suivis et appliqués dans les autres tragédies de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle. En faisant de ces personnages des êtres totalement mauvais, les dramaturges ont déplacé la fatalité qui de coutume s'abat sur un personnage « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent ».

Nous avons choisi ici de présenter l'importance de ces monstres dans le contexte social, idéologique et politique de l'époque en prenant appui sur quelques monstres significatifs. Les monstres sont pourtant légion dans le théâtre de l'époque. Plusieurs tragédies en présentent ; l'on pense ainsi à *Pyrrhe* de Jean Heudon (1598), *La Victoire des Macchabées* de Viney du Gravier (1599), *Rosemonde ou la Vengeance* ou *Albouin ou la Vengeance* de Chrestien des Croix (1603 et 1608), *Mérovée* de Claude Billard (1610), *La Mort de Sénèque* de Tristan L'Hermite (1644), *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac (1654), *Médée* de Thomas Corneille (1693), *Cyrus* de Danchet (1706), *Tomyris* de M^{elle} Barbier (1707), *Pélopée* de l'Abbé Pellegrin (1710) ou encore *Pyrrhe* de Crébillon (1726). D'autres monstres auraient donc pu être étudiés mais l'objectif n'était pas de dresser un portrait psychologique de chaque monstre de tragédie sous l'Ancien Régime, mais plutôt de comprendre pourquoi, à travers une esthétique qui normalement exclut sa représentation, le monstre a pu susciter tant d'intérêt à la fois de la part des dramaturges et du public. Une réflexion sur la mise en scène de ces monstres serait en outre fort intéressante pour comprendre pleinement le rôle attribué à ces personnages dans la dramaturgie.

Cette étude avait surtout comme objectif d'analyser la représentativité d'un personnage normalement impropre à être mis en scène, au croisement de réflexions sociales, culturelles et politiques dans le contexte de leur création.

Revenons un instant sur une approche étymologique car la tragédie signifie le chant du bouc[412], c'est-à-dire le chant religieux qui accompagnait le sacrifice du bouc aux fêtes de Dionysos. A l'image du bouc émissaire, la tragédie vise donc à illustrer le sacrifice de celui qui, par sa différence, s'est posé en marge de la société, celui qui a créé une confusion avec les bonnes différences. En ce sens donc, le monstre correspond pleinement à l'objectif du genre : il est posé par les dramaturges en marge de la société par sa noirceur suprême. Son sacrifice est celui d'être à tout jamais assimilé au tyran sanguinaire. Pourtant, le monstre est présenté comme celui qui revendique cette sombre notoriété ; il est dès lors possible d'affirmer que le monstre incarne le bouc émissaire du Mal même, la figure par excellence de l'abjection repoussante de la perversité et de la perfidie volontaires.

Nous avons dit en introduction[413] que nous étions « dans l'affreux spectacle des passions ». Cela peut être développé maintenant. Il semble en effet que les passions sanguinaires priment dans les portraits de monstres que dressent les dramaturges, mais il semble aussi que les passions tiennent finalement peu de place à côté de la volonté active de devenir monstrueux. Certains personnages monstrueux succombent en effet à leurs passions, tels Euribiade et Charilas, mais pour d'autres personnages comme Médée, le but domine l'action. Pour cette dernière en effet, inscrire son nom dans les mémoires comme référence, comme dominatrice suprême prime sur l'emportement, aussi furieux puisse-t-il être.

En outre, malgré le non-respect des conventions traditionnelles tragiques, l'on ne peut que constater le grand succès des tragédies à monstres. Ces monstres dès lors

[412] Le terme de tragédie vient du grec *tragos* (bouc) et *odè* (chant, poème chanté)

[413] Cf p. 32

peuvent nous apparaître comme les révélateurs d'une sensibilité collective. La fascination qu'ils produisent et la réflexion métathéâtrale qu'ils sous-tendent comblent les attentes d'un public en proie à sa recherche du spectaculaire. La littérature du début de l'Ancien régime était, nous l'avons vu, profondément marquée par une sensibilité à l'horreur. Sénèque était ainsi très connu au XVII^{ème} siècle. Et les noirs récits remportaient un vif succès. La jouissance même du monstre semble être conditionnée par la transgression qu'il illustre. Quelle que soit l'époque, le monstre a quelque chose de fascinant dans la mesure où à travers lui figure le franchissement des interdits posés par toute société.

Au XVIII^{ème} siècle encore, Diderot, dans ses *Entretiens sur le fils naturel* (1761), appelle de ses vœux cette présence du monstre au théâtre. Selon lui, le bon dramaturge est en effet celui qui met les spectateurs hors d'eux-mêmes ; et la figure monstrueuse, par son paroxysme, permet de parvenir à cet objectif du fait de l'effroi qu'elle suscite.

La dramaturgie de l'effroi posée par ces représentations de monstres fait appel au jugement du spectateur sur le Bien et le Mal.

Bien sûr, il serait plus aisé de classifier le monstre comme un personnage voué lui-même au tragique de son existence, de dire que le monstre ne s'éloigne pas tant que cela des héros comme Phèdre ou Auguste qui sont pris à un moment de leur vie dans le tourbillon du Mal. Mais il semble *in fine* ne pas y avoir de genre pur en littérature : si les dramaturges ont choisi de représenter des monstres monolithiques qui justement ne changent pas du début à la fin de la tragédie, ce n'est pas par hasard. Les monstres sont présentés dans toute leur noirceur sans borne, sans limite pour la signification sociale et politique qu'ils portent en eux. Ils sont effectivement en dehors du cadre prétendument établi du héros ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent. Cette exigence de médiocrité n'est volontairement

pas respectée par les dramaturges, en partie aussi parce que, avec le début du courant baroque, on recherche les effets : il s'agit moins de faire apparaître une vérité ou d'exprimer un sentiment que de frapper l'esprit, le charmer ou l'étonner. On recherche aussi la diversité : l'unité de l'œuvre littéraire n'est pas forcément un but pour cette esthétique.

L'horreur et la répulsion qu'engendrent ces monstres sont éloignées du mépris que l'on pourrait avoir de leurs actes. Nous ne sommes ni dans la crainte, ni dans la pitié, mais juste dans l'horreur et l'indignation.

Le personnage monstrueux était donc à analyser dans sa représentativité dans le contexte socio-culturel de l'époque car ce sentiment si mitigé portait indéniablement à réfléchir. Personnage paradoxal par excellence dans l'esthétique tragique, le succès du monstre semble prendre appui sur la force de la réflexion qu'il provoque. S'il est revenu à la scène dans un difficile contexte social marqué par les guerres de religion et dans lequel l'on s'interrogeait sur la place de l'Homme dans le monde, le monstre a su séduire le public. Les valeurs baroques de représentation des excès se prêtaient encore bien à la mise en scène du monstre, pourtant on remarque que même en pleine période de classicisme qui voulait contredire les valeurs baroques, sa représentation a perduré, avec succès car elle cadrait alors avec d'autres attentes, tant du spectaculaire que de la réflexion sur la condition de l'Homme, souvent fragilisé par un pouvoir qui le dépasse. Le monstre semble ainsi être un personnage qui correspond toujours aux attentes, même inavouables, du public parce qu'il a du sens, et parce qu'il porte en lui toutes les angoisses réunies des spectateurs.

Pierre-Aimé Touchard observe sur le public de théâtre :

> *« La communauté du public au théâtre est aussi artificielle que celle des comédiens qui jouent la pièce, aussi artificielle et aussi éphémère […]. La communauté des spectateurs de théâtre commence avec le spectacle, se fortifie par le spectacle,*

> *disparaît avec le spectacle […]. Le public de théâtre représente, dans cet univers qui a pour domaine la salle et la scène, un témoin aussi pur, aussi idéal, donc aussi irréel, aussi artificiel que le sont les actions représentées et leurs interprètes […]. Il s'est dépouillé au vestiaire de toute réalité sociale. Il est ouvert à tout, à la haine, à l'amour, à la joie et aux larmes, à la pitié et à la crainte […].*
> *Cependant, tôt ou tard, la parenthèse se referme, et au moment même où les comédiens redevenus de simples comédiens s'inclinent sous les bravos, la communauté des spectateurs se dissout et chacun est vaincu par le sournois reflux de la vie réelle […]. Mais, la plupart du temps, la représentation permet au comédien comme au spectateur de laisser le réel, comme en contrepoint, réapparaître derrière la mélodie idéale […]. A certains moments de la représentation, la participation de l'interprète à son personnage est totale : la plupart du temps, elle permet à la conscience claire d'intervenir. Il en est de même pour le spectateur »*[414].

Ainsi, l'on voit que le monstre de théâtre est à même de proposer des réflexions sous-jacentes sur l'Homme et la société. Parce qu'il ouvre l'immensité des possibles au travers de l'Homme, il est aussi celui qui conduit à réfléchir sur les limites de l'humanité. En montrant des comportements extrêmes, le théâtre procède ainsi de l'intégration dans l'humanité.

Mais le monstrueux permet de réfléchir sur la fragilité de l'homme, sur la force de ses peurs et, sur un autre plan, sur la permanence de son aspiration à la justice. On note toutefois dans ces tragédies un châtiment de l'excès, de l'outrance puisque les personnages monstrueux finissent, souvent, par périr.

Dans ces tragédies, on donne à voir du monstre, et on rend visible l'emprise de l'homme sur ses semblables. La domination des monstres relève ainsi tant de la force que du fanatisme politique ou religieux. Et le monstre incarne dès lors la figure du cas-limite de l'homme dans une présentation, une mise en scène par les dramaturges du paroxysme du Mal.

---

[414] Pierre-Aimé TOUCHARD, *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Editions du Seuil, Paris, 1968, 210 sqq.

Mais la représentation théâtrale n'était pas toujours des plus aisées. L'Eglise catholique notamment avait tendance à condamner le théâtre qui concurrençait selon elle la Création divine en représentant un homme par un homme, un objet par un objet, dans un acte de ce fait impie. On peut ainsi rappeler que les acteurs n'avaient pas le droit aux sacrements religieux (ils ne pouvaient être enterrés en terre chrétienne).

D'autre part, la censure était encore forte et il était souvent risqué de proposer par le biais de l'art théâtral, ou de toute autre forme d'ailleurs, une réelle critique de la société[415].

La réflexion politique toutefois proposée par les dramaturges au travers de leurs monstres relève des préoccupations de cette société d'Ancien Régime. L'on se questionne ainsi sur l'autorité du souverain et sur la condition et la liberté des sujets. Au XVIII[ème] siècle, l'article « Autorité politique » de l'*Encyclopédie* reprend d'ailleurs cette idée de questionnement :

> *« Aucun homme n'a reçu de la nature le droit de commander aux autres. La liberté est un présent du ciel, et chaque individu de la même espèce a le droit d'en jouir aussitôt qu'il jouit de la raison. Si la nature a établi quelque* autorité*, c'est la puissance paternelle ; mais la puissance paternelle a ses bornes ; et dans l'état de nature elle finirait aussitôt que les enfants seraient en état de se conduire. Toute autre autorité vient d'une autre origine que la nature. Qu'on examine bien et on la fera toujours remonter à l'une de ces deux sources : ou la force et la violence de celui qui s'en est emparé ; ou le consentement de ceux qui s'y sont soumis par un contrat fait ou supposé entre eux et celui à qui ils ont déféré l'*autorité.
> *La puissance qui s'acquiert par la violence n'est qu'une usurpation et ne dure qu'autant que la force de celui qui commande l'emporte sur celle de ceux qui obéissent ; en sorte que si ces derniers deviennent à leur tour les plus forts, et qu'ils secouent le joug, ils le font avec autant de droit et de justice que l'autre qui le leur avait imposé. La même loi qui a fait l'*autorité *la défait alors : c'est la loi du plus fort. »*

[415] Cf à ce sujet Florence NAUGRETTE, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, *op. cit.,* p. 26

Il faut dire que dans la société française de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle, beaucoup ont réfléchi à la notion de juste pouvoir, de juste autorité et de légitimité des souverains. La France, marquée par certains fastes et certains débordements des souverains dans leur désir de grandeur, était parfois à même de s'interroger sur la juste mesure du pouvoir. Nous avons notamment vu combien Louis XIV avait pu s'attirer des critiques au sein de la noblesse. La leçon de Fénelon est celle de dire que le roi doit être un homme simple, et c'est bien aussi ce qui ressort de nos tragédies dans lesquelles les monstres, par leur aspiration à la puissance et à la reconnaissance, ne créent que désordre et chaos.

Les dramaturges, à travers leurs tragédies, semblent ainsi proposer deux thèses quant à l'exercice du pouvoir.

- La première serait celle selon laquelle tout est rapport de force, et le pouvoir appartient à celui qui sait le plus se faire craindre. L'on retrouve ici la notion d'autorité politique de Hobbes dans son *Léviathan*. Le pouvoir fort parvient dans cette dynamique à faire accepter toutes ses décisions, et l'usage de la terreur est la seule garante du pouvoir. Cette première approche relève précisément de ce que Machiavel énonce dans son *Prince* en 1513.
- La deuxième approche serait de dire qu'il faut un équilibre entre le respect des institutions et le pouvoir du souverain. L'acte tyrannique en ce sens détruirait cet équilibre. Et, si l'on règne par la force, l'on risque de voir son pouvoir soulevé.

Cette double conception bat son plein dans *Britannicus* de Racine. La vertu s'oppose à la notion d'Etat dans les propos de Burrhus et de Narcisse.

Burrhus est enclin à prôner la vertu comme morale à l'action et dit par exemple à Néron à qui il tend à conseiller plus de souplesse :

> *« Et ne suffit-il pas, Seigneur, à vos souhaits*
> *Que le bonheur public soit un de vos bienfaits ?*
> *C'est à vous à choisir, vous êtes encor maître.*

Vertueux jusqu'ici, vous pouvez toujours l'être »[416].

Puis :

« Craint de tout l'univers, il vous faudra tout craindre,
Toujours punir, toujours trembler dans vos projets,
Et pour vos ennemis compter tous vos sujets »[417].

Dans la scène qui suit tout juste cet échange, Narcisse par contre use de sa force de persuasion et pousse Néron à agir au nom de la raison d'Etat en lui disant notamment au sujet des Romains :

« Au joug depuis longtemps ils se sont façonnés :
Ils adorent la main qui les tient enchaînés »[418].

Racine, proche des jansénistes, présente dans cette pièce un pessimisme politique puisque c'est précisément le conseil de Narcisse que suit Néron. Les jansénistes en effet méprisaient l'ambition et tout ce qui détournait de Dieu et du salut de l'âme ; Néron s'oriente ainsi dans la voie du péché. Mais nous pourrions aussi aller plus loin, et dire que le monstre peut refléter une certaine fragilité, que le pouvoir donc peut être fragile, puisque Néron, hésitant un moment, choisit précisément de suivre le dernier conseil qu'on lui donne.

Cette idée de fragilité du pouvoir est aussi soulevée dans d'autres tragédies dès lors que le monstre est finalement renversé. Les tragédies à monstres s'apparentent ainsi parfois à des appels à la communauté pensante et agissante du peuple.

Du statut de victime qui, comme dans l'imaginaire d'Andromède, attend d'être dévoré, il n'y a qu'un pas à faire pour reprendre en main sa condition.

---

[416] RACINE, *Britannicus*, Acte IV, Scène 3, v. 1337-1340

[417] *Ibid.*, v. 1352-1354

[418] *Ibid.*, Acte IV, Scène 4, v. 1141-1142

Mais à travers le monstre, se pose aussi la question de ce qu'il est possible de représenter à chaque époque. Dans le contexte de respect des bienséances propres à la tragédie, les dramaturges ont donc voulu précisément se justifier sur le choix de leurs monstres, en préface d'œuvres notamment. Cette justification du monstre informe en elle-même sur le travail d'écriture de l'auteur. Et il est à noter par ailleurs que les dramaturges reconnaissent par eux-mêmes que la réflexion qu'ils proposent pourra être offerte aux spectateurs mais aussi aux lecteurs. Dans sa première préface de *Britannicus*, Racine note ainsi que *« ce qui est échappé aux spectateurs pourra être remarqué par les lecteurs »*.

Nous l'avons vu également, le personnage du monstre a porté en germe une puissance d'évolution pour l'esthétique de la tragédie et semble avoir annoncé ainsi des horizons nouveaux. Personnage plus propre au drame qu'à la tragédie, il préfigure les nouvelles formes théâtrales qui succéderont à la tragédie, car l'on trouve déjà chez lui des prédispositions propres au héros romantique.

Ainsi, à quelque époque que ce soit, le véritable monstre est un personnage qui intrigue et qui fascine tout autant qu'il repousse. Il est le type même du personnage qui peut tout autant, sur un même niveau, parvenir à cette fin. Les représentations de monstres ont été et sont toujours aujourd'hui d'actualité comme dans l'opéra *Médée* interprété par Marias Callas.

En effet, à notre époque actuelle, l'on se plaît toujours à voir représentés des monstres, car il semble qu'il n'y ait pas de réponse trouvée aux angoisses des hommes quant à ce qui touche à l'inhumain, à la perversité absolue. Aujourd'hui encore, les monstres historiques réels appellent à une expression littéraire spécifique. L'on écrit sur Hitler comme l'on écrit sur Staline.

Mais l'origine du Mal est aujourd'hui soumise à des interprétations plus spécifiquement du domaine de l'individu en action. Joseph Conrad disait d'ailleurs que *« la croyance en une origine surnaturelle du mal n'est pas nécessaire. Les hommes sont à eux seuls capables des pires atrocités »*.

Le monstre serait en ce sens non plus le signe d'un avertissement divin donné aux hommes comme on pouvait encore le penser au siècle classique, mais bien plutôt celui qui choisit délibérément le Mal comme orientation de son existence. L'attrait que l'on peut encore ressentir pour le monstre est dès lors plus déstabilisant puisque le mystère qui fonde l'individu est d'autant plus opaque. Il est difficile de comprendre ce qui fait basculer l'homme du côté du Mal, dans cette jouissance du Mal. Mais dans une approche où Dieu et la transcendance seraient éliminés, la distinction entre le Bien et le Mal laisse une angoissante impression, car c'est à l'Homme seul de décider de son positionnement. Et Sartre de dire : « *l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait (…). L'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie* ». Irrémédiablement, l'on devient ainsi monstre si, sans limite ni faille, par une volonté active, l'on se choisit monstre.

BIBLIOGRAPHIE

I) LES SOURCES

A) CORPUS DE REFERENCE :

Les œuvres sont ci-dessous classées par ordre chronologique.

GARNIER, Robert, *Les Juifves*, introduction, notes, grammaire et lexique par Michel Hervier, Librairie Garnier Frères, Paris, 1950

DU MONIN, Jean-Edouard, Orbecce-Oronte, in Théâtre français de la Renaissance: La tragédie à l'époque d'Henri III : (1584-1585), ouvrage collectif, Olschki, 2002

HARDY, Alexandre, *Scédase ou l'hospitalité violée*, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, mai 2006

Anonyme, *Tragédie française d'un More cruel,* anonyme, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle)*, sous la direction de Christian Biet, Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, mai 2006

CORNEILLE, Pierre, *Médée*, *Rodogune*, *Théodore vierge et martyre*, *Héraclius* et *Attila*, in *Théâtre complet*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Lièvre et Roger Caillois, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1961.

RACINE, Jean, *Britannicus* et *Athalie*, in *Théâtre complet*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, collection Folio Classique, Gallimard, Paris, 1983.

CAMPISTRON, Jean-Galbert (de), *Andronic*, in *Andronic*, in *Tragédies (1684-1685). Arminius, Andronic, Alcibiade*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre GROSPERRIN et Jean-Noël PASCAL, Collection de rééditions de textes du XVII^{e} siècle, Société de Littératures classiques, Toulouse, 2002

CREBILLON, *Atrée et Thyeste*, in *Théâtre du XVIII^{e} siècle*, tome I, 1700-1756, Edition de Jacques TRUCHET, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, NRF, Paris, 1973

VOLTAIRE, *Le fanatisme ou Mahomet le prophète* et *Mérope*, in *Théâtre du XVIII^{e} siècle*, tome I, 1700-1756, Edition de Jacques TRUCHET, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, NRF, Paris, 1973

B) AUTRES TRAGEDIES CONSULTEES

Les œuvres sont ci-dessous classées par ordre alphabétique.

BALMAS, Enea, DASSONVILLE, Michel (dir.), Théâtre français de la Renaissance, Première série, *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX, 5 volumes, Florence, Olschki, Paris, P.U.F, 1989-1993*.

BERGERAC, Cyrano (de), *La Mort d'Agrippine*, in *Œuvres complètes*, tome III, Théâtre, Edition critique, Textes établis et commentés par André Blanc, Honoré Champion Editeur, Paris, 2001.

BERGERAC, Cyrano (de), *La Mort d'Agrippine*, Edition critique par C. J. GOSSIP, University of Exeter Printing Unit, 1982

BEZE, Théodore (de), *Abraham sacrifiant*, Edition critique avec Introduction et Notes par Keith Cameron, Kathleen M. Hall, Francis Higman, Paris, Librairie Minard, 1967.

CORNEILLE, Pierre, *Rodogune*, édition critique de Jacques Scherer, Volume 4 de *Textes littéraires français*, Librairie Droz, Paris, 1946

GARNIER, Robert, *Les Juifves*, in *Les* Juifves, *Hippolyte*, Texte établi et présenté par Raymond Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000

LA TAILLE, Jean (de), *Saül le Furieux, La Famine, ou Les Gabeonites*, édition critique avec introduction et notes par Elliott Forsyth, Société des Textes Français Modernes, Librairie Macel Didier, Paris, 1968.

LA TAILLE, Jean (de), *Saül le Furieux,* ouvrage dirigé par Jean-Yves BORIAUD, collection CAPES/Agrégation Lettres, Ellipses, Paris, 1998.

LONGEPIERRE, *Médée*, suivie du *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686) et de la *Dissertation sur la tragédie de Médée de l'Abbé Pellegrin* (1729), introduction et notes d'Emmanuel Minel, Paris, Champion, 2000

MONTCHRESTIEN, Antoine (de), *Les tragédies de Montchrestien,* nouvelle édition d'après l'édition de 1604 avec notice et commentaire par L. Petit de Julleville, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, Imprimeurs-éditeurs, 1891

MONTCHRESTIEN, *La Reine d'Ecosse,* in ATHENA e-text, Montchrestien, *La Reine d'Escosse*, site internet : un2sg4.unige.ch/athena/montchrestien/montchrestien_re.rtf

PERCHERON, Luc, *Pyrrhe* (1592), Slatkine Reprints, Genève, 1970

RACINE, *Théâtre complet II*, édition présentée, établie et annotée par Jean-Pierre Collinet, Folio Classique, Gallimard, 1983

ROTROU, Jean (de), *Théâtre complet*, tome 4, *Crisante, Le Véritable Saint Genest, Cosroès*, textes établis et présentés par Alice Duroux, Pierre Pasquier, Christian Delmas, édition dirigée par Georges Forestier, Société des Textes Français Modernes, Paris, 2001.

VIAU, Théophile (de), *Les Amours tragiques de Pyrame et Thisbé*, in *Œuvres complètes*, seconde partie, édition critique publiée par Guido Saba, Librairie Nizet, Paris, 1978.

Théâtre du XVIIème siècle, tomes I et II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1986

Théâtre du XVIIIème siècle, tomes I et II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1972

II) OUVRAGES THEORIQUES

AUBIGNAC, François Hédelin (abbé d'), *La Pratique du théâtre*, Paris, éd. Hélène Baby, Champion, 2000

ARISTOTE, *Poétique*, collection Classiques de poche, éditions Le Livre de poche, introduction, traduction nouvelle et annotation de Michel MAGNIEN, Paris, 1990

BEAUDOUIN, Valérie, Mètre et rythmes du vers classique. Corneille et Racine, Paris, Champion, 2002

BELLAY, Joachim (Du), *Défense et Illustration de la langue française*, in *Les Regrets*, Préface de Jacques Borel, Paris, Editions Gallimard, 1967.

BOILEAU, Nicolas, *Satires, Epîtres, Art Poétique*, édition de jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985.

CORNEILLE, Pierre, *Trois discours sur le poème dramatique*, présentation, notes et commentaires par Bénédicte Louvat et Marc Escola, Garnier Flammarion, Paris, 1999.

DIDEROT, *Entretiens sur le fils naturel* suivi de *Discours sur la poésie dramatique*, in *Ecrits sur le théâtre*, préface, notes et dossier par Alain MENIL, collection Les Classiques Agora, Pocket, Paris, 1995.

DOTOLI, Giovanni (éd.), Temps de Préfaces. Le Débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du Cid, Paris, Klincksieck, 1996. Recueil comprenant la préface de *La Silvanire* de Mairet (1631)

Abbé DUBOS, *Réflexions et critiques sur la poésie et sur la peinture*, nouvelle édition, 1ère partie, Paris, 1733

FUMAROLLI, Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, coll. Folio Classiques, Gallimard, 2001

FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts,* A. Et R. Leers, La Haye, 1690, ouvrage numérisé sur le site Gallica de la BNF, réf. Ark:/12148/bpt6k50614b

HORACE, *Art poétique*, *Epîtres*, Traduction de F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

LA TAILLE, Jean (de) *De l'Art de la tragédie*, in *Saül le furieux*, *La famine ou les Gabéonites (1572)*, édition critique avec introduction et notes par Elliott Forsyth, Paris, Librairie Marcel Didier, 1968.

PELETIER, Jacques, *Art poétique*, in *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, introduction et notes de Francis Goyet, Paris, Librairie Générale Française, Classiques de Poche, 1990.

VAUQUELIN DE LA FRESNAY, Jean, *L'Art poétique, où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies (1605), édition de Georges Pellissier, Genève, Slatkine Reprints, 1970*.

III) RESSOURCES CRITIQUES SUR LE THEATRE

A) OUVRAGES COLLECTIFS

L'Art du Théâtre, Mélanges en hommage à Robert Garapon, textes réunis et publiés par Yvonne BELLENGER, Gabriel CONESA, Jean GARAPON, Charles MAZOUER et Jean SERROY, Presses Universitaires de France, Paris, 1992.

BARON, Philippe (dir.), Le Drame, du XVIe siècle à nos jours, coll. Ecritures, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2004

BIET, Christian (dir.), Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIè-XVIIè siècle), Collection Bouquins, Robert Laffont, Paris, mai 2006

LEGOUIS, E., CAZAMIAN, L., LAS VERGNAS, R., *Histoire de la littérature anglaise*, tome 1, 1506-1660, « Le théâtre de 1520 à 1578 », Librairie Hachette, Paris, 1965

SOUILLER, Didier, FIX, Florence, HUMBERT-MOUGIN, Sylvie, ZARAGOZA, Georges, *Etudes théâtrales*, Quadrige, P.U.F., Paris, 2005

SOUILLER, Didier, *La Littérature baroque en Europe*, Collection Littératures modernes, PUF, Paris, 1988

VIALA, Alain (dir.)*, Le Théâtre en France des origines à nos jours*, collection Premier Cycle, Presses Universitaires de France, Paris, 1997.

VUILLERMOZ, Marc (dir.), *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIè siècle*, Honoré Champion Editeur, Paris, 1998

ZUBER, Roger, CUENIN, Micheline, Le Classicisme (1660-1680), coll. poche Arthaud, Arthaud, Paris, 1984

B) OUVRAGES INDIVIDUELS

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double,* Gallimard, Paris, 1938

BARTHES Roland (1960). *Sur Racine*, Seuil, Coll. « Points Essais », 1979

CAIGNY, Florence (de). *Imitation, traduction et adaptation des tragédies de Sénèque aux VIe et XVIIe siècles en France*, Thèse de l'Université de Paris IV soutenue sous la direction de Georges Forestier, 2004.

CHIPRIAZ, François, *Le tragique*, coll Que sais-je ?, Paris, PUF., 1998

DEIERKAUF-HOLSBOER, Sophie Wilma, L'Histoire de la mise en scène dans le théâtre français de 1600 à 1657, Genève, Slatkine Reprints, 1976

DELMAS, Christian, *La Tragédie de l'âge classique (1553-1770)*, Paris, Seuil, 1994

DOBBY-POIRSON, Florence, *Le pathétique dans le théâtre de Robert Garnier*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2006.

DORT, Bernard, *Corneille dramaturge*, L'Arche, 1957

DUTRAIT, Maurice, *Etude sur la vie et le théâtre de Crébillon (1674-1762)*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.

ESCOLA, Marc, Le tragique, Garnier Flammarion, 2002

FAGUET, Emile, *En lisant Corneille*, Hachette, Paris, 1914

FAGUET, Emile, *La tragédie française au XVIème siècle (1550-1600)*, Genève, Slatkine reprints, 1969.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle*, Librairie Droz, Genève, 1996.

FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques. Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

FORESTIER, Georges, Introduction à l'analyse des textes classiques *: éléments de rhétorique et de poétique du XVIIème siècle*, Paris, A. Colin, 2005

FORSYTH, Eliott, *La Tragédie française de Jodelle à Garnier (1553-1640), Le thème de la vengeance*, publié avec le concours du CNRS, A.G. Nizet, Paris, 1962.

FORSYTH, Elliot, *La tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1994.

FRANÇOIS, Carlo, *Raison et déraison dans le théâtre de Pierre Corneille*, French Litterature Publications Company, York, South Carolina, 1979

KIBEDI VARGA, Aron, *Les Poétiques du classicisme*, Paris, Aux Amateurs du Livre, 1990.

LANCASTER, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Litterature in the Seventeenth Century*, 9 volumes, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1929-1942.

LANSON, Gustave, Esquisse d'une histoire de la tragédie française, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Champion, 1927.

LANSON, Corneille, Paris, Hachette,

LARTHOMAS, Pierre, Le théâtre en France au XVIIIe siècle, Coll. Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1994.

LAZARD, Madeleine, *Le théâtre en France au XVIème siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

LEBEGUE, Raymond, *La tragédie française de la Renaissance*, collection Lebègue & nationale, 4ème série, n°46, Office de publicité, S.A., Editeurs, 1954

LEBEGUE, Raymond, *La Tragédie religieuse en France. Les débuts (1514-1573)*, Paris, Belles Lettres, 1929

LEBEGUE, Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, 2ème édition, Bruxelles, S.A. Editeurs, 1954

LEBEGUE, Raymond, *Etudes sur le Théâtre français*, Paris, Nizet, 1977

LEBEGUE, Raymond, Préface, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

LION, Henri, *Les tragédies et les théories dramatiques de Voltaire*, Slatkine Reprints, Genève, 1970.

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de la Renaissance*, Honoré Champion Editeur, Paris, 2002

MAZOUER, Charles, *Le Théâtre français de l'Age classique, tome I, Le premier XVIIè siècle*, Champion, Paris, 2006

MOREL, Jacques, *La Tragédie*, Paris, Armand Colin, 1964

MOREL, Jacques, *Rotrou, dramaturge de l'ambiguïté*, Klincksieck, 2002 (1ere édition en 1968)

MOREL, Jacques, Racine en toutes lettres, Paris, Bordas, 1992.

NAUGRETTE, Florence, *Le Plaisir du spectateur de théâtre*, Editions Bréal, octobre 2002

PASQUIER, Pierre, *La Mimesis dans l'esthétique théâtrale du XVIIè siècle. Histoire d'une réflexion*, Paris, Klincksieck, 1995

PICARD, Raymond, La carrière de Jean Racine, Paris, Gallimard, 1961.

POMMIER, Jean, *Aspects de Racine*, suivi de *L'Histoire littéraire d'un couple tragique*, Librairie Nizet, Paris, 1978.

PREVOT, Jacques, *Cyrano de Bergerac, Poète et dramaturge*, Librairie Belin, Paris, 1978

RIOU, Daniel (dir.), *Lectures de Corneille*. Cinna, Rodogune, Nicomède, Didact Français, Presses Universitaires de Rennes, 1997

ROHOU, Jean, Jean Racine : entre sa carrière, sa vie, son œuvre, Paris, Fayard, 1992

ROHOU, Jean, *La Tragédie classique (1550-1793)*, collection Anthologies SEDES (dirigée par Gabriel Conesa), SEDES, 1996.

SAKHAROFF, Micheline, *Le héros, sa liberté et son efficacité de Garnier à Rotrou*, Librairie A. G. Nizet, Paris, 1967

SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle édition, bibliographie revue et mise à jour par Colette Scherer, Librairie Nizet, 2001

THORET, Yves, *La Théâtralité, Etude freudienne*, Collection Psychisme (dirigée par Didier Anzieu), DUNOD, Paris, 1993

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Le théâtre et l'angoisse des hommes*, Editions du Seuil, Paris, 1968

TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dionysos,* suivi de *L'Amateur de théâtre,* réédition, Paris, Editions du Seuil, 1968

TRUCHET, Jacques, *La tragédie classique en France*, collection Littératures Modernes, Presses Universitaires de France, 1997.

UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1977

VIALA, Alain, Histoire du théâtre, coll. Que sais-je ?, P.U.F, Paris, 2005

C) ARTICLES

ANGOULVENT, Anne-Laure, « Baroque » du *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, sous la direction de Lucien BELY, Quadrige Dicos Poche, PUF, Paris, 2006

BARETAUD, Anne, « Le récit comme acte dans les tragédies bibliques du XVIe siècle », paru dans *Loxias*, Loxias 12, mis en ligne le 28 février 2006, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=935

BEAUDIN, Jean-Dominique, « La monstruosité et l'horreur tragique dans l'Hippolyte de Robert Garnier (1573) », Revue *Littératures*, n°43, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000, p. 47-57.

BIET, Christian, « Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVIIè siècle », in *Intermédialités*, Eric MECHOULAN (dir.), n°1, « Naître », printemps 2003

BIET, Christian, « De l'épique au dramatique : la tragédie en France entre politique, Histoire, amour et spectacle (XVIIe-XVIIIe siècles), in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003

COUPRIE, Alain, « Prisons et prisonniers dans le théâtre de Corneille », *Cahiers de l'Association des Études Françaises*, 1985, Vol. 37, n°37, pp. 137-150

COUPRIE, Alain, « La naissance de la tragédie française : les tragédies humanises », in *Lire la tragédi*e, sous la direction de Daniel Bergez, DUNOD, 1994
Mariette CUENIN-LIEBER, « Rodogune : le héros dans le mal », in Corneille et le monologue*, volume 134 de* Biblio 17*, Gunter Narr Verlag, 2002*

DI MAURO, Damon. Le « Credo » de Sédécie dans *Les Juifves* de Garnier. In: *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*. N°55, 2002. pp. 69-85

FANLO, Jean-Raymond, « Figures de la souveraineté dans le théâtre de Garnier : Hippolyte et Les Juifves », », in Revue *Littératures*, n°43, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2000, pp. 59-70

FREUD, Sigmund, « Personnages psychopathiques sur la scène », in *Résultats, idées, problèmes*, vol. I, Paris, P.U.F., 1984-1985, p 123-129

LAZARD, Madeleine, « Le théâtre », *Précis de Littérature française du XVI*^{ème} *siècle*, sous la direction de Robert AULOTTE, PUF, Paris, 1991.

LEBEGUE, Raymond, « Origines et caractères du théâtre baroque français », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, 1966, Publication du Centre National de Recherches du Baroque, 1967

LEPELLEY, Claude, Article « Néron (37-68) », in *Encyclopaedia Universalis*

MIERNOWSKI, Jan, « Le Plaisir tragique de la haine. *Rodogune* de Corneille », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2003/4, vol. 103, P.U.F.

MOREL, Jacques, « Robert Garnier », in *Littérature française*, « La Renaissance », III, Paris, Arthaud, 1973.

POIRIER, Jacques, « Drame et tragédie : H.-R. Lenormand ou la mise en scène du freudisme », in *Le Drame, du XVIe siècle à nos jours*, sous la direction de Philippe Baron, coll. Ecritures, Editions universitaires de Dijon, Dijon, 2004.

RAUSEO, Chris, « Théodore et Theodora : tragédie chrétienne et oratorio haendelien », *XVIIè SIECLE*, revue publiée par la Société d'Étude du XVII^{e} siècle, avec le concours du C.N.L., Octobre-Décembre 2004 - N° 225 - 56^{e} année, n° 4

ROHOU, Jean, « La sexualité dans la tragédie racinienne », in *Atala*, hors série, 1999, p. 63-68

SWEETSER, Marie-Odile, « Refus de la culpabilité : Médée et Corneille », in *Travaux de Littérature*, « La Culpabilité dans la littérature française », 1995, p-113-123

SWEETSER, Marie-Odile, « Corneille et la tragédie providentielle : la conversion », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes françaises*, 1985, n°37, pp. 163-176

WOLF, Robert Erich, « Musique du Mal, Musique du Bien dans le Théâtre baroque », in *Le Baroque au théâtre et la théâtralité du baroque*, Actes des Journées Internationales d'Etude du Baroque, Montauban, 1966, Publication du CentreNational de Recherches du Baroque, 1967

III) ŒUVRES RESSOURCES DES TRAGEDIES A MONSTRES

A) ŒUVRES RESSOURCES DE L'ANTIQUITE A LA RENAISSANCE

a) Œuvres

Bible, *Ancien Testament* (2 vol.) et *Nouveau Testament*, Traduction œcuménique, texte intégral, Le Livre de Poche, 1978

AUBIGNE, Agrippa (d'), *Les Tragiques*, édition présentée, établie et annotée par Franck Lestringant, coll. Poésie, NRF, Gallimard, Paris, 1995

AUGUSTIN (saint), *La Cité de Dieu*, Texte latin et traduction française avec une introduction et des notes par Pierre de Labriolle, Paris, Librairie Garnier Frères, Tome premier, 1941.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, trad. de J. TRABUCO, GF Flammarion, 1964

BOAISTUAU, Pierre, *Histoires prodigieuses (édition de 1561)*, texte établi par Stephen BAMFORTH et annoté par Jean CEARD, Genève, Droz (« Textes Littéraires Français »), 2010

MONTAIGNE, *Essais*, I, *Œuvres complètes*, « La Pléiade », Gallimard, Paris, 1962

OVIDE, *Les Métamorphoses*, édition de Jean-Pierre Néraudeau, traduction de Georges Lafaye, collection Folio classique, Gallimard, Paris, 1992

PARE, Ambroise, *Des Monstres et Prodiges*, texte de 1573, édition critique et commentée par Jean Céard, Volume 115 de *Travaux d'Humanisme et Renaissance*, Libraire Droz, Genève, 1971.

PARE, Ambroise, *Des Monstres, des Prodiges, des Voyages*, texte établi et présenté par Patrice Broussel à partir des *Œuvres d'Ambroise Paré* publiées à Paris chez Gabriel Buon en 1585, Le Livre Club du Libraire, Paris, 1964.

PLUTARQUE, *Vies parallèles des hommes illustres*, Traduction de J. Amyot, Paris, Le club Français du livre, 1953, selon l'Edition Vascosan, 1567.

SENEQUE, *Théâtre complet,* traduction et notices de Florence Dupont, 2 tomes, Paris, Imprimerie Nationale, 1990-1992

TACITE, *Annales*, traduction par Henri BORNECQUE, Éditions Garnier-Flammarion, Classiques N° 21

b) Ouvrages critiques sur les œuvres de l'Antiquité à la Renaissance

L'Horreur au Moyen Age, Travaux du Groupe de Recherches « Lectures Médiévales », Université de Toulouse II, collection Moyen Age dirigée par Jean-Claude FAUCON, Editions Universitaires du Sud, diffusion Honoré Champion, 1999.

BAILLY, Auguste, *La Vie littéraire sous la Renaissance*, coll. « Histoire de la vie littéraire » publiée sous la direction d'André Billy, Editions Jules Taillandier, 1952.

BELLENGER, Yvonne (dir.), *Le Théâtre biblique de Jean de La Taille, Etudes sur Saül le Furieux, De l'Art de la Tragédie, La Famine ou les Gabéonites*, collection Unichamp, Champion, Paris, 1998.

BOIA, Lucian, *Entre l'ange et la bête. Le mythe de l'homme différent de l'Antiquité à nos jours*, Plon, 1995

DELACOMPTEE, Jean-Michel, *Ambroise Paré, La Main savante*, Gallimard, Paris, 2007

DUPONT, Florence, *Les Monstres de Sénèque*, collection L'Antiquité au présent, Belin, 1997

DUPONT, Florence, Médée de Sénèque ou Comment sortir de l'humanité, Paris, Belin, 2000.

KAPPLER, Claude-Claire, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, Bibliothèque historique Payot, Editions Payot, Paris, 1980 (nouvelle édition revue et augmentée, 1990).

LAZARD, Madeleine, *La Médée*, de Jean de la Péruse, édition critique par James A. Coleman, *Bulletin de l'Association d'étude sur l'humanisme, la réforme et la renaissance*, 1986, vol. 23, n° 1, pp. 96-97

LECOUTEUX, Claude, *Les monstres dans la pensée médiévale européenne*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1999, 3ème édition revue et corrigée.

LEVER, Maurice, *Canards sanglants, Naissance du fait divers*, Fayard, Paris, 1993

MILLET, Louis, *Aristote*, textes choisis et présentés par Louis Millet, Sélection Philosophie, Paris, Bordas, 1967

NIETZSCHE, *La Naissance de la Tragédie*, édition de Colli et Montinari, Paris, Gallimard, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et Tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La découverte Poche, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, La Découverte, 1985

B) <u>ŒUVRES DE L'ANCIEN REGIME</u>

a) Œuvres

Hobbes, *Léviathan* (1651), édition et traduction de François TRICAUD, Dalloz, 1999

LA FONTAINE, Fables, introduction et chonologie par Alain-Marie Bassy, bibliographie et notes par Yves Le Pestipon, GF-Flammarion, 1995

LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes et Réflexions diverses* (1664), édition présentée, établie et annotée de Jean Lafond, 2ème édition revue et corrigée, Folio Classiques, Gallimard, 1976

LOUIS XIV, *Mémoires de Louis XIV pour l'instruction du Dauphin*, 1671, première édition complète d'après les textes originaux par Charles DREYSS, tome premier, Paris, Didier et Cie Libraires éditeurs, 1860

PASCAL, Pensées, *Œuvres complètes*, La Pléiade, NRF, Paris, Gallimard, 1936

PASCAL, *Discours sur la condition des grands*, *Œuvres complètes*, La Pléiade, NRF, Paris, Gallimard, 1936

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen du 26 août 1789

b) Ouvrages critiques sur la littérature d'Ancien Régime

La Philosophie des Lumières dans sa dimension européenne, textes de grands auteurs européens présentés avec une introduction et des notes explicatives par Alfred Biedermann, deux tomes, Nouveaux classiques Larousse, Paris, 1969.

Le romantisme européen, textes présentés avec une introduction et des notes explicatives par Alfred Biedermann, deux tomes, Nouveaux classiques Larousse, Paris, 1972.

AULOTTE, Robert (dir.), *Précis de Littérature française du XVIème siècle*, Presses Universitaires de France, Paris, 1991.

BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre, COUTY, Daniel (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française*, Bordas, Paris, 1994.

BURY, Emmanuel, Le Classicisme, Paris, coll. 128, Nathan, 1993.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des Mythes littéraires*, nouvelle édition augmentée, Editions du Rocher, 1988

CASTEX, Pierre-Georges, SURER, Paul, *Manuel des études littéraires françaises*, *XVIème siècle*, *XVIIème siècle* et *XVIIIème siècle*, Hachette, Paris, 1947.

DUCHET, Michèle, GOULEMOT, Jean-Marie, *Histoire littéraire de la France*, tome 3, 1715-1780, Messidor/Editions sociales, 1987.

EISSEN, Ariane, *Les Mythes grecs*, collection Sujet, Belin, Paris, 1997

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Folio Essais, Gallimard, 1963

FAGUET, Dix-huitième siècle. Etudes littéraires, Paris, Ancienne librairie Furne, Boivin et C^{ie} Editeurs, 1890

LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *Anthologies XVIème siècle*, *XVIIème siècle* et *XVIIIème siècle*, Editions Bordas, Paris, 1971.

LESTRINGANT, Franck, RIEU, Josiane, TARRETE, Alexandre (dir.), *Littérature française du XVIème siècle*, collection Premier cycle, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

MORNET, Daniel, *Histoire générale de la littérature française*, Larousse, Paris, 1925

ROHOU, Jean, Le Classicisme, Paris, Hachette, 1996

TERNAUX, Jean-Claude, *Lucain et la littérature de l'âge baroque en France*, Paris, Honoré Champion, 2000

C) QUELQUES RESSOURCES AUTOUR DU DRAME ROMANTIQUE

DIDEROT, *Ecrits sur le théâtre,* édition présentée et établie par Alain Ménil, coll. Les classiques Agora dirigée par François Laurent, Paris, Pocket, 1995.

- *Tome I Le drame*, *Entretiens sur le Fils naturel (Dorval et moi)* suivi de *Discours de la poésie dramatique*,
- *Tome II Les acteurs, Paradoxe sur le comédien* et *Lettres à mademoiselle Jodin* (sélection) suivis de *Rémond de Sainte-Albine, Le comédien*

FORT, Sylvain, *Friedrich Schilller*, coll. « Voix allemandes », Paris, Belin, 2003

GAUDON, Jean, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Ed ; Suger, Jean-Jacques Fauvert, 1985

HUGO, Victor, *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, Paris, 1964

HUGO, Victor, *Préface de Cromwell*, notes et commentaires d'Evelyne Amon, coll ; Classiques Larousse, 2001

MEYER, Michel, « De la tragédie moderne au drame romantique », in *Rhétoriques de la tragédie*, sous la direction de Corinne HOOGAERT, Coll. L'interrogation philosophique, PUF, Paris, 2003

SCHILLER, *Les Brigands*, présentation et traduction par Raymond Dhaleine, coll Domaine allemand bilingue, Editions Aubier Montaigne, 2002

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Belin, 1993

V) ŒUVRES DE REFLEXION SUR LE CONTEXTE D'APPARITION DE LA MONSTRUOSITE

A) OUVRAGES DE REFLEXION SOCIALE ET POLITIQUE

ANTOINE, Annie, MICHON, Cédric (dir.), *Les sociétés au 17e siècle. Angleterre, Espagne, France*, coll. Histoire, Presses Universitaires de Rennes, 2006

BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, collection Folio Essais, Gallimard, Paris, 1948.

BERY, Lucien (dir.), *Dictionnaire de l'Ancien Régime* (1996), Quadrige Dicos Poche, P.U.F, 3ème édition 2006

BLUCHE, François, Louis XIV, Paris, Fayard, 1986

BLUCHE, François, *L'Ancien Régime. Institutions et société*, coll. Références, Le Livre de Poche, 1993.

CROUZET, Denis, *Les Guerriers de Dieu. La violence au temps des troubles de Religion (vers 1525-vers 1610)*, Champ Vallon, 1990

DELUMEAU, Jean, *La Civilisation de la Renaissance*, Coll. Les grandes civilisations, Editions Arthaud, Paris, 1967

DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident (XVIe-XVIIIe siècles)*, Coll. Pluriel, Hachette Littérature, 1978

FERRERO, Guglielmo, *Pouvoirs. Les génies invisibles de la cité*, Biblio essais, Le Livre de Poche, 1988

GARIN, Eugenio (dir.), *L'homme de la Renaissance*, coll. Points Histoire, Editions du Seuil, 2002

GUCHET, Yves, *Littérature et Politique*, Collection U Lettres, Armand Colin, Paris, 2000

LA BOETIE, *Discours de la Servitude volontaire*, rédigé entre 1546 et 1555, publié partiellement en 1574, publié intégralement en 1576, coll. Folioplus Philosophie, Gallimard, 2008

LANSON, Gustave, *Lettres choisies des XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Librairie Hachette, 1932.

LANZA, Diego, *Le tyran et son public*, traduit par Jeanine Routier-Pucci, collection L'antiquité au présent, Belin, Paris, 1997.

LE ROY LADURIE, Emmanuel, *L'Ancien Régime (1610-1770)*, Paris, Hachette, 1991

LIVET, Georges, *Les Guerres de Religion*, coll Que sais-je ?, P.U.F., 1962

LOCKE, *Deux traités du gouvernement* (1690), Deuxième traité, Chapitre XVIII « De la tyrannie », Editions Vrin, 1997

MICHELET, *Histoire de France*, Edition succinte, Coll. « J'ai lu, L'essentiel »,J'ai lu, 1963

MACHIAVEL, *Le Prince (ouvrage écrit en 1513 et publié en 1532)*, Garnier Flammarion Philosophie, 1993

NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, tomes I et II, texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, coll Tel, Gallimard, 1995

RENOUARD, Philippe, *Imprimeurs et libraires parisiens du XVIème siècle : Jean Loys*, Editions des Musées de la Ville de Paris, Librairie Droz, Paris, 1995

RUSS, Jacqueline, *Les théories du pouvoir*, coll. Références, Le Livre de Poche, 1994
TURCHETTI, Mario, *Tyrannie et tyrannicide de l'Antiquité à nos jours*, Paris, P.U.F, 2001

SAINT-REAL, *De l'usage de l'histoire à M**** (1671), texte présenté par René DEMORIS et Christian MEURILLON, Villeneuve-d'Ascq, GERL 17µ/18, 2000

B) RESSOURCES ESTHETIQUES

L'Art au XVIIe siècle, textes de Raffaelo Causa et Jean Cathelin, adaptation de Suzanne Sivel et Georges Michelson, coll. Chefs d'œuvre de l'art, Paris, Hachette, 1965

ECO, Umberto (dir.), *Histoire de la Laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions de latin et du grec par François Rosso, Flammarion, 2007

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, publié sous la direction de Anne Souriau, Presses Universitaires de France, Paris, 1990.

HARTMANN, Pierre, *Du Sublime (De Boileau à Schiller)*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1997

LAMBERT, Gilles, *Caravage*, 1571-1610, édité par Gilles Néret, édition particulière pour *Le Monde*, Paris, 2005

LONGIN, *Du Sublime*, édition de Jackie Pigeaud, Paris-Marseille, Rivages, 1991

POMAREDE, Vincent (dir.), *1001 peintures au Louvre de l'Antiquité au XIXe siècle*, photographies d'Erich Lessing, Musée du Louvre Editions, Paris, 2005

C) RESSOURCES SUR LE MAL, LA MONSTRUOSITE, LA VIOLENCE

Psychoscopie. Regards de psychiatres sur des personnages hors du commun, préface d'André Bourguignon, éditions, Paris, Josette Lyon, 1993

BERTRAND, Régis, CAROL, Anne (dir.), *Le monstre humain. Imaginaire et société*, collection Le temps de l'histoire, Publications de l'Université de Provence, Marseille, 2005

CLOSSON, Marianne, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650)*

DANIEL, Servane, LEVACHER, Maëlle, PRIGENT, Hélène (dir.), *La Littérature et ses monstres*, coll. « Horizons comparatistes », Université de Nantes, Editions Cécile Defaut, 2006.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique,* coll. Tel, Paris, Gallimard, 1972

FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, texte de 1929, Collection Petite Bibliothèque Payot, Payot & Rivages, Paris, 2010

LAFFON, Martine et Caroline, *Les monstres, l'imaginaire de la peur à travers les cultures*, Editions de La Martinière, Paris, octobre 2004

LANOT, B., « Le nouveau monstre moral : l'abolition du libre-arbitre », Université Populaire de Caen, Théâtre du Rond-Point, Paris, consultable à l'adresse : http://upc.michelonfray.fr/wp-content/uploads/2010/10/LanotMonstreMoralEtLibreArbitreRP16dec10.pdf

GRÜNNAGEL, Christian, « Le monstre "classique", un trompe-l'œil ? Atys, "tragédie en musique", et l'esthétique baroque », consultable à l'adresse archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/helix/article/view/PDF

MARQUISET, Jean, *Le Crime*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 3ème édition, 1964

MICHEL, Barbara, *Figures et métamorphoses du meurtre,* préface de Louis-Vincent Thomas, avant-propos de Jean-olivier Majastre, Presses universitaires de Grenoble, 1991.

PASINI, William, *La méchanceté*, Petite bibliothèque Payot, éditions Payot & Rivages, 2004

TERESTCHENKO, Michel, *Un si fragile vernis d'humanité. Banalité du mal, banalité du bien*, La Découverte, Poche, Paris, 2007.

MALLINGER, Léon, *Médée, Etude de littérature comparée*, Slatkine Reprints, Genève, 1971.

FIX, Florence, *Médée, l'altérité consentie*, coll. Mythographies et sociétés, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.

DI MAIO, Mariella, *Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Age au XIXe siècle*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2005

SARTRE, Jean-Paul, L'existentialisme est un humanisme (1946), présentation et notes par Arlette Elkaïm-Sartre, Folio Essais, Gallimard, 1996

Didier SOUILLER, article « Le monstrueux et le régulier : une antinomie de la poésie baroque européenne (1600-1650) », Klincksieck, *Revue de littérature comparée*, 2003/4, n° 308, pp. 437 à 448, p. 446

VIEILLARD-BARON, Hervé, « Les quartiers sensibles, entre disqualification visible et réseaux invisibles », festival international de géographie, du 30 septembre au 2 octobre 2005, « Le monde en réseaux. Lieux visibles, liens invisibles », http://fig-st-die.education;fr/actes/actes_2005/index.htm

WEIL, Simone, *La Pesanteur et la grâce* (1950), coll. Agora dirigée par François Laurent, Plon, 1988.

VI) BASES DE DONNEES ET CATALOGUES SUR INTERNET

SUDOC : http://www.sudoc.fr/

Catalogue général de la BnF : http://catalogue.bnf.fr

CESAR - Catalogue électronique des spectacles sous l'ancien régime (UK) : http://http://www.cesar.org.uk

Gallica : http://gallica.bnf.fr

Google Books : http://books.google.fr

Wikisource, la bibliothèque libre: http://fr.wikisource.org

ANNEXE : RESUMES DES TRAGEDIES DU CORPUS

Remarque : Certains de ces résumés proviennent d'œuvres critiques comme le *Dictionnaire analytique des œuvres théâtrales françaises du XVIIè siècle*, sous la direction de Marc VUILLERMOZ, Honoré Champion Editeur, Paris, 1998

1) Les Juives de Robert Garnier (1583)

ACTE I : L'exposition se fait ici dans un premier acte très court (90 vers) suivie du chant du chœur des Juives. Garnier reprend le schéma du théâtre ancien selon lequel l'exposition est faite par un personnage spécial (souvent un Dieu chez Euripide ou un homme anonyme chez Térence), schéma que l'on retrouve encore dans de multiples pièces de la Renaissance. Dans ce premier acte, le Prophète implore le pardon de Dieu. Il reconnaît les méfaits du peuple mais rappelle les souffrances qu'il a lui-même endurées. Le Prophète avait prévenu le peuple des conséquences d'une conduite outrageuse mais il n'avait pas été écouté. Le chœur déplore la colère de Dieu face à des hommes qui sont par nature enclins au péché (rappels bibliques : Adam et Eve, Caïn et Abel et le déluge). Le chœur manifeste sa peur du châtiment divin face aux crimes *« plus nombreux que jamais »*. A la fin de cet acte, on sait qu'il se passe de plus en plus d'horreurs au sein du peuple. On comprend les craintes du chœur qui redoute principalement la vengeance de Dieu. Cependant, l'on ne sait pas encore ce qui se passe réellement pour susciter une telle angoisse. Aucun personnage n'est encore véritablement cité. L'action se met certes en place, mais très doucement, même si le climat de ce premier acte laisse présager de menaces imminentes. On sait qu'il est question d'un homme à qui le peuple Juif a accordé une aveugle confiance mais nous n'avons pas de renseignements plus précis, ne serait-ce que sur son identité.

ACTE II : Nabuchodonosor et Nabuzardan s'opposent au sujet du châtiment à

infliger au roi, Sédécie, qui a tenté de tuer Nabuchodonosor. Nabuchodonosor se montre intraitable, intransigeant et cruel. Nabuzardan, plus passéiste, essaie de le modérer mais ne parvient pas à lui faire entendre raison.

Le début de ce deuxième acte est très intéressant du fait de cette confrontation sur les limites du pouvoir. Nabuzardan conseille à Nabuchodonosor de punir le traître en l'emprisonnant et surtout en lui retirant son statut de roi et son pouvoir, mais Nabuchodonosor tient à le tuer. Il cherche tout particulièrement à être redouté du peuple, à lui faire peur. Le chœur manifeste encore son angoisse d'un châtiment divin. En fait, le peuple juif a accueilli Nabuchodonosor comme un dieu vivant. Le vrai dieu ne l'a alors plus aidé et soutenu comme jadis et Nabuchodonosor a pillé et détruit Jérusalem dont Sédécie était le roi.

ACTE III : La Reine demande à Nabuchodonosor de faire preuve de clémence et de laisser la vie sauve à Sédécie. Nabuchodonosor se montre dur et impitoyable mais finit par accepter ce que lui demande sa femme. Une autre discussion sur le sujet s'opère entre Nabuchodonosor et Amital et Nabuchodonosor accepte encore, sous l'insistance des supplications d'Amital, de laisser la vie sauve à Sédécie. Les deux femmes s'opposent ici au monstre qui déclare tour à tour à la Reine (v. 955-956) :

> *« Bien que j'eusse à bon droit de l'égorger envie,*
> *Pour vous gratifier, je luy donne la vie »,*

Puis à Amital (v. 1191-1192):

> *« Bien que sa forfaiture ait sa mort desservie,*
> *Pour le respect de vous, je luy laisse la vie ».*

Mais le chœur des Juives laisse présager une fin peu heureuse.

ACTE IV : Même s'il est paniqué par la monstruosité de Nabuchodonosor, Sédécie

semble tout d'abord résolu à mourir, sachant la faute commise par le peuple en abandonnant son Dieu. Un affrontement verbal oppose Nabuchodonosor et Sédécie qui se sait condamné au supplice. Le Prévot prévient les Reines que Nabuchodonosor exige les enfants en otages. Le chœur des Juives annonce que Dieu punira les crimes sanguinaires.

ACTE V : Le prophète raconte aux reines que Nabuchodonosor a fait égorger les enfants et a crevé les yeux de Sédécie. Amital implore un châtiment divin de ce monstre barbare. Sédécie entre en scène, déplorant sa faute d'avoir abandonné son Dieu :

> *« Je suis cause de tout, je le sçay ; mais pourquoi*
> *Me fait-il torturer par un pire que moy ? ».*

Le peuple annonce pour l'avenir des jours meilleurs.

2) *Orbecce-Oronte* de Du Monin (1585)

Tragédie en 5 actes avec des chœurs. On la trouve dans un volume intitulé *La Phoenix* de Du Monin, imprimé à Paris, 1585.

ACTE I : La tragédie s'ouvre aux Enfers, avec le spectre de Séline. Sulmon, son mari, le Roi de Perse, l'ayant surprise en flagrant délit d'inceste avec leur fils, les avait tué tous les deux. Séline souhaite revenir sur terre pour se venger. La furie Tisiphone, lui explique que les morts ne peuvent quitter leur royaume souterrain. Séline exercera donc sa vengeance par l'intermédiaire de sa fille Orbecce, qui avait involontairement dénoncé ses pratiques incestueuses.

Acte II : Sulmon s'entretient avec Oronte, jeune Arménien qui a fait carrière à la cour de Perse, et lui confie son intention de donner sa fille Orbecce en mariage au roi des Parthes. Sulmon ignore qu'Oronte et Orbecce ont conclu un mariage secret et ont déjà deux enfants, élevés en cachette. Le roi de Perse parti, Orbecce et Oronte se retrouvent et déplorent leur destin commun. Oronte propose de dire la vérité à Sulmon. Leur nourrice, qui est au courant de tout, suggère même qu'Orbecce accomplisse cette inconfortable démarche.

ACTE III : le secret a été levé. Zostre et Pérondin, conseiller et secrétaire de Sulmon, tentent d'apaiser sa colère. Pérondin l'incite au pardon, ce qui lui vaut d'être chassé. Resté seul avec le monarque furieux, Zostre fait valoir que, pour des motifs politiques, il ne serait pas bon qu'Orbecce épouse le roi des Parthes. Sulmon fait mine de se rendre à ses raisons. Zostre amène Orbecce et Oronte devant Sulmon, qui leur pardonne leur faute et accepte leur mariage.

ACTE IV : Sulmon convoque Oronte, seul à seul. Un dialogue entre le chœur et un messager nous apprend qu'il s'agissait d'un piège, à la faveur duquel Sulmon a massacré l'amant de sa fille et leurs enfants.

ACTE V : Orbecce confie à sa nourrice qu'elle a fait un rêve étrange, présage de malheur. Sulmon fait appeler sa fille et lui annonce qu'il va lui offrir des présents pour son mariage. Il lui donne trois récipients contenant la tête d'Oronte et les corps mutilés de ses enfants. Devant un tel spectacle, Orbecce perd la raison, tue son père et se suicide.

3) Scédase ou l'hospitalité violée d'Alexandre Hardy (1610)

ACTE I : Archidame, roi de Sparte et père d'Agésilas, rappelle brièvement la domination militaire de Sparte, grâce au soutien de l'empire perse. Il évoque ensuite les conflits liés aux mines d'argent et fait appel à la générosité (v.31). Charilas et Euribiade se plaisent à parler de Scédase et de ses deux filles, Evéxipe et Théane, très belles selon eux. Leur précepteur Iphicrate tente de les arrêter dans leur discours en leur rappelant leur fonction militaire ; les deux hommes argumentent alors sur la compatibilité de l'amour et de la guerre. Iphicrate est pris d'angoisse (v.141 à 148), présage du malheur. Charilas vante la beauté d'Evéxipe, Euribiade celle de Théane, comme une obsession, et se montrent impatients de revoir les deux sœurs. Iphicrate essaie en vain de les détourner de leur obsession.

ACTE II : Scédase, qui doit s'absenter pendant trois jours, demande à ses filles d'être de bonnes hôtesses mais les met aussi en garde par rapport aux hommes. Les filles disent tenir à leur virginité avant le mariage. Elles sont toutefois sujettes à un mauvais présage que leur père essaie de dissiper. Charilas et Euribiade arrivent, avec leur précepteur Iphicrate, chez les deux sœurs. Iphicrate sait de quoi sont capables les deux hommes. Quand ceux-ci apprennent l'absence du père, ils commencent une tentative de séduction.

ACTE III : Charilas et Euribiade échangent à propos des deux sœurs : comprenant qu'elles restent insensibles aux flatteries, les deux hommes se décident rapidement à les contraindre, si elles refusent encore, en les violant puis en les tuant. Ils envisagent alors tout un scénario de crime parfait qu'ils mettent en marche quand reviennent sur scène les deux sœurs. Ils tentent tout d'abord de les séduire et de

leur proposer le mariage. Face au refus des sœurs, les menaces et le chantage tombent et elles doivent choisir entre mariage ou viol. Le viol d'Evéxipe par Charilas précède celui de Théane par Euribiade. Les sœurs tentent d'appeler à l'aide et déclarent vouloir se venger mais les deux hommes les tuent et les jettent dans un puits avant de fuir.

ACTE IV : Scédase rentre à la maison et raconte ses mauvais rêves et les signes annonciateurs des drames qu'il a vus. Son inquiétude grandit alors qu'il cherche ses filles, avec l'aide d'autres personnes, et ne les retrouve pas. On lui raconte qu'elles ont hébergé des hommes ; les voisins avaient entendu des bruits mais ne s'en étaient pas inquiétés. On retrouve les deux sœurs, mortes, au fonds du puits, et tous les protagonistes se désespèrent face à la cruauté du crime ; Scédase réclame justice.

ACTE V : Scédase demande au roi Agésilas qu'un procès soit ouvert, ce qu'on lui refuse car il n'y a pas de témoin du double meurtre et que les deux hommes se sont enfuis. Voyant que justice ne pourra être rendue, Scédase rentre alors chez lui et se suicide sur le tombeau de ses filles.

4) *Tragédie françoise* d'un more cruel, anonyme (1613)

Le titre complet est *Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Riviery, gentilhomme espagnol, sa Damoiselle et ses enfants.*

Argument de la Tragédie, d'après Christian Biet (site http://www.nanterre-amandiers.com/Publish/spectacle/129/presse_Morecruel.pdf)

Un esclave maure, employé par le seigneur Riviery, gentilhomme espagnol catholique et très pieux, décide d'en finir avec les coups de bâton et autres sévices que son maître lui fait endurer depuis des années. Il décide de se venger et invoque Mahomet pour le soutenir dans sa vengeance.

Au même moment, le seigneur Riviery prend la décision de devenir plus clément et de libérer son esclave. Cette situation opportune permet donc au More de dissimuler son projet de vengeance.

A la demande du seigneur, le More accompagne son épouse et ses deux jeunes fils dans leur château au bord de la mer, tandis que Riviery s'absente quelques jours pour une partie de chasse.

Une fois dans le château, le More séquestre l'épouse et les deux enfants. Les ayant mis sous son entière domination, il viole l'épouse devant ses fils et la bat régulièrement, ainsi que les deux enfants. Femme et enfants supplient leur tortionnaire de les tuer afin d'abréger leurs souffrances.

De retour de la chasse, le seigneur découvre la situation et, retenu à l'extérieur de son château, il supplie le More de lui rendre femme et enfants sains et saufs. Du haut des remparts, le More promet de les libérer si son maître se coupe le nez sur le champ (comme on l'exigeait dans la Rome Antique des esclaves ayant tenté de s'échapper).

Riviery s'exécute et se tranche immédiatement le nez. Mais le More, ne tenant pas sa promesse, égorge l'épouse et jette les deux enfants du haut des remparts, avant de se précipiter lui-même dans le vide.

L'histoire est celle d'un seigneur espagnol abusé par son esclave qui a résolu de se venger des coups qu'il a reçus et invoque son Dieu Mahomet à son aide. Le maître regrettant sa violence et faisant repentance décide d'affranchir le More en dépit des conseils de son épouse qui a fait un rêve prémonitoire et le met en garde face

à la nature meurtrière des Mores. Le gentilhomme ne l'écoute pas et comme on peut le lire dans l'argument liminaire, gardant "*sous voile d'oubli les vieilles rancoeurs de son esclave*", il "*le met en pleine liberté*", ce qui permet au More de préméditer son crime. Comme le seigneur souhaite partir pour la chasse, il confie à son More sa femme et ses enfants que celui-ci a pour mission d'accompagner jusqu'à son château fort construit au bord de la mer. Mais une fois dans la place, le More s'enferme dans la forteresse viole l'épouse et menace ses enfants. De retour de la chasse, le seigneur se retrouve impuissant, chassé hors de sa propre maison, à la merci du More qui lui demande de se couper le nez s'il veut récupérer sa femme et ses enfants. Le seigneur s'exécute, mais le More n'a pas de parole, il précipite les enfants du haut des remparts, poignarde la femme et se jette à son tour à la mer.

5) *Médée* de Pierre Corneille (1635)

ACTE I : Jason annonce à Pollux, qui l'a retrouvé à Corinthe, qu'il abandonne Médée pour épouser Créuse, fille de Créon, roi de Corinthe. Acaste, successeur du roi de Thessalie naguère victime des pratiques magiques de Médée, menace Corinthe et demande qu'on lui livre Médée et Jason ; Créon lui a accordé Médée. Monologue de transition : Jason attend Créuse qui « sort du temple ». Jason demande à Créuse de lui obtenir de Créon la grâce de garder ses deux enfants. Créuse lui promet son aide, contre une mystérieuse condition qu'elle dévoilera ultérieurement. Médée, instruite de la trahison de Jason, invoque à son aide les Furies, toutes les puissances de l'Achéron et son ancêtre le Soleil, projetant la mort de Créuse et de Créon et le bannissement misérable de Jason. Malgré les conseils de modération de Nérine, Médée promet de se venger avant de fuir.

Entracte.

ACTE II : Médée, comme Nérine le lui conseille, annonce qu'elle ne tuera pas Jason. Malgré ses protestations, Créon confirme l'exil de Médée, et lui notifie que ses enfants resteront auprès de Jason. Il lui accorde un jour pour préparer son départ. Créon engage Créuse à apaiser Egée, « vieux roi d'Athènes qui ambitionnait sa main ». Créuse dévoile à Jason le désir qu'elle a de posséder « la robe de Médée », robe magique parée des « clartés du Soleil », seul trésor pris par Médée parmi ceux de son père. Créuse affronte les reproches d'Egée, et après avoir d'abord motivé son choix de Jason par des raisons amoureuses, invoque la raison d'Etat. Colère d'Egée, qui annonce une vengeance militaire.

Entracte.

ACTE III : Nérine déplore le malheur certain de Créuse, condamnée par la puissance magique de Médée. Jason engage Nérine à suggérer à Médée de faire don de la robe magique à Créuse. Médée entre : reproches à Jason, qui justifie son « divorce » (v.825) par la sauvegarde des enfants, les coups de la Fortune et la raison d'Etat. Il sort. Médée a trouvé le point faible de Jason : « Il aime ses enfants » (v.945). Elle promet de se venger à travers eux. Mais Nérine annonce l'arrivée de Créuse.

Entracte.

Action extra scénique : Créuse demande à Médée le don de sa robe. Coup de force d'Egée pour s'emparer de Créuse ; mais Jason, Pollux et des soldats la délivrent ; Egée est fait prisonnier.

ACTE IV : « Seule dans sa grotte magique » (didascalie), Médée, outrée par la demande de Créuse, prépare des poisons dont elle imprègne la robe ; leur effet, sélectif, ne doit agir que sur Créuse et Créon (v.1053-1054). Pollux tente de mettre

Créon en garde contre la puissance magique de Médée ; mais celui-ci, très assuré, ne change rien à ses dispositions. Cléone annonce que les enfants de Médée sont venus offrir la robe merveilleuse à Créuse. Pollux recommande de renvoyer ce cadeau, mais Créon se contentera, par précaution, d'en faire l'épreuve sur une condamnée. Egée, seul en prison, envisage de se suicider, et appelle le malheur sur Jason. Médée fait tomber d'un coup de baguette magique les chaînes d'Egée et les portes de la prison. Elle refuse l'aide militaire qu'il lui propose en remerciement, mais lui demande refuge à Athènes quand elle aura accompli sa vengeance. Pour protéger la fuite d'Egée, elle suscitera à sa place un fantôme semblable à lui.

Entracte

Action extra scénique : Début du supplice de Créuse et de Créon, consumés d'un feu intérieur allumé par la robe magique. Pendant ce temps, Jason accompagne Pollux hors de la ville.

ACTE V : Theudas, magiquement retenu par Médée, décrit les effets de la robe et raconte le supplice de Créuse et Créon. Faute de pouvoir se venger sur des enfants que Jason n'a pas encore donnés à Créuse, Médée, après un débat intérieur, décide de « perdre » ses propres enfants. Créon, dans ses souffrances chasse « à coups d'épée » (didascalie) des domestiques qui tentent en vain de le secourir. Entre Créuse, elle aussi dévorée par le feu. Créon se tue d'un coup de poignard. Entre Jason, non prévenu jusqu'alors, qui découvre Créon mort et Créuse mourante. Il tente, en touchant la robe, d'être lui aussi envahi par le feu pour mourir avec Créuse, mais le poison est sans effet sur lui. Créuse meurt. Jason envisage tour à tour d'assassiner Médée, de se suicider, et même de tuer ses enfants. Médée apparaît sur un balcon. Elle annonce à Jason qu'elle a tué les enfants et s'envole sur un char tiré par deux dragons. Jason, resté seul, se tue.

6) *Rodogune* de Pierre Corneille (1645)

ACTE I : Récit des confidents : Cléopâtre, la reine-mère, va désigner l'aîné de ses fils jumeaux. Il règnera sur la Syrie et épousera Rodogune. Antiochus aime Rodogune : il va offrir le trône à son frère, contre la princesse. Séleucus aime aussi Rodogune. L'amitié que se portent les deux frères les incite à attendre leur destin : la désignation de l'aîné par Cléopâtre. Suite du récit : Rodogune a failli épouser Nicanor, le premier époux de Cléopâtre, qui, se croyant veuve, s'était remariée. Pour garder son trône, Cléopâtre a tué Nicanor et capturé Rodogune. Mais un traité l'oblige à couronner la princesse. Rodogune redoute Cléopâtre. Elle aime l'un des princes, mais fera son devoir en épousant l'aîné, le roi.

ACTE II : Monologue de Cléopâtre : elle hait Rodogune et ne songe qu'à la faire périr. Cléopâtre a la passion du pouvoir, et jouera de ses fils pour satisfaire cette passion. Elle leur annonce sa décision : sera roi celui qui tuera Rodogune, épousant ainsi la haine de celle qui a conservé le trône à ses fils. Les princes, d'abord atterrés, se ressaisissent : ils négligeront la volonté de Cléopâtre pour laisser à Rodogune le soin de désigner pour roi qui elle aime.

ACTE III : Rodogune vient d'apprendre par Laonice les véritables sentiments de Cléopâtre. Oronte suggère à Rodogune de résister à Cléopâtre en jouant du charme qu'elle exerce sur les deux princes. Monologue de Rodogune : elle doit venger Nicanor, tué par Cléopâtre. Malgré la douleur qu'elle va causer au prince qu'elle aime, elle se fortifie à faire son devoir. Elle annonce aux princes sa décision : elle épousera celui qui tuera Cléopâtre. Accablé, Séleucus abandonne la lutte et laisse le trône et Rodogune à son frère. Monologue d'Antiochus : il va tenter de

fléchir la reine et la princesse, sans profiter du désarroi de son frère.

ACTE IV : Antiochus fléchit Rodogune, qui lui avoue qu'elle l'aime. Abandonnant sa vengeance, elle épousera, selon son devoir de princesse, celui que Cléopâtre désignera pour l'aîné. Antiochus espère que Cléopâtre cèdera à l'amour maternel. La reine maudit d'abord ses fils amoureux de Rodogune. Mais soudain, semblant s'apaiser, elle révèle à Antiochus qu'il est l'aîné et l'envoie rejoindre Rodogune. Elle fait mander Séleucus. Monologue de Cléopâtre : sa haine n'a pas désarmé. Ce n'était qu'une feinte. Elle ne parvient pas à se faire de Séleucus un allié contre Antiochus et Rodogune. Monologue de Cléopâtre : sa vengeance exige la mort des princes pour atteindre Rodogune.

ACTE V : Monologue de Cléopâtre : prise dans l'engrenage du meurtre, elle a tué Séleucus et se prépare à empoisonner Antiochus et Rodogune. La double cérémonie des noces et du couronnement est attendue par tout un peuple en liesse. On prend place pour la cérémonie : Cléopâtre offre à Antiochus, le premier, une coupe que nous savons empoisonnée. Timagène apporte la nouvelle : Séleucus est mort ; ambiguës, ses dernières paroles, qui dénoncent son assassin, peuvent s'appliquer à la reine aussi bien qu'à Rodogune. Les deux femmes se défendent, mais Antiochus, désespéré, veut continuer la cérémonie pour que la criminelle, poursuivant son plan, le défasse d'une vie qui lui est intolérable. Rodogune, sentant le danger, l'empêche de boire à la coupe, et Cléopâtre est obligée de le faire d'abord, pour rassurer son fils et l'entraîner dans la mort. Mais le poison, trop rapide, agit sans délai : Antiochus et Rodogune sont sauvés.

7) *Théodore vierge et martyre* de Pierre Corneille (1645)

Théodore et Didyme s'aiment, mais Placide, fils du gouverneur d'Antioche, est amoureux de Théodore, en étant lui-même tellement aimé par la fille de Marcelle, sa dangereuse marâtre, qu'elle est en train de mourir de chagrin. Pour détacher Placide de Théodore et sauver la vie de sa fille, la cruelle Marcelle veut perdre la jeune chrétienne. Pour éviter une réaction trop violente de son fils, tout en brisant cet amour, le gouverneur imagine de livrer Théodore non à la mort, mais à la prostitution. Le stratagème ayant échoué grâce à l'intervention de Didyme, pour venger la mort de sa fille, Marcelle poignarde de sa main les deux chrétiens, au moment où Placide et ses amis s'apprêtaient à les sauver.

8) *Héraclius* de Pierre Corneille (1646)

L'empereur de Constantinople, Maurice, a été détrôné et tué par l'usurpateur Phocas : ses fils ont été massacrés sous ses yeux ; seule sa fille, Pulchérie, a été épargnée. Mais, en cachette, le plus jeune de ses fils, Héraclius, a pu être sauvé : sa gouvernante, grande dame de Constantinople, lui a en effet substitué son propre enfant qui est mort à sa place. Mais le petit Héraclius a été élevé à la Cour sous le nom de Martian, fils de Phocas, alors que le véritable Martian a grandi auprès de Léontine, la gouvernante, qui l'a fait passer pour son fils mort, Léonce. Ainsi l'usurpateur se trouve chérir comme son héritier le fils de son ennemi qu'il croyait avoir fait disparaître. Afin d'affermir son trône, Phocas n'a pas de plus cher désir que de faire épouser Pulchérie, qu'il considère comme la seule descendante de la dynastie légitime, par son fils supposé. Du fait de ces multiples substitutions, le fiancé de Pulchérie se trouve donc être son propre frère, Héraclius. La jeune fille, d'ailleurs, en aime un autre : le véritable fils de Phocas, Martian, que l'on prend

pour Léonce, le fils de Léontine.

Telle est la situation de départ. L'action commence véritablement lorsque celui qu'on appelle Léonce croit découvrir qu'il est cet Héraclius dont le bruit court qu'il est toujours vivant. Il proclame donc cette identité et se fait arrêter, plongeant dans le désarroi le véritable Héraclius à qui sa gouvernante avait appris depuis longtemps qu'il n'était pas le véritable Martian, fils de l'usurpateur Phocas. Sont ainsi créées des possibilités d'affrontements entre le tyran et le représentant supposé de la dynastie légitime ; entre l'héroïne et son amant qui croit désormais être son frère ; entre le faux et le vrai Héraclius lorsque celui-ci décide, à l'acte IV, de révéler sa véritable identité. À quoi s'ajoute la détresse du tyran, qui veut perdre celui qui n'est pas son fils, sans savoir lequel des deux hommes qui lui font face est ce fils, et alors même que les deux héros lui dénient toute prétention à la paternité. S'ajoutent aussi les égarements pathétiques de ceux-ci, incertains de leur identité, redoutant de devoir épouser leur sœur, craignant de découvrir lequel des deux est le fils du tyran.

L'assassinat de Phocas par un patricien de Constantinople dénoue la situation. Léontine découvre la vérité ; Héraclius, proclamé empereur, épouse Eudoxe, fille de Léontine ; Martian épouse Pulchérie, et les deux jeunes gens, Héraclius et Martian, héros cornéliens par la générosité de leurs sentiments et la noblesse de leurs caractères, font serment de se soutenir l'un l'autre.

9) *Cosroès* de Rotrou (1648)

Résumé de Jean Rohou, in *La tragédie classique*, collection Anthologies SEDES, SEDES, 1996

Cosroès, qui avait assassiné son père pour monter plus vite sur le trône, maintenant

affaibli par la vieillesse et les remords qui l'ont rendu fou, est dominé par sa seconde femme, la violente Syra, qui le fait abdiquer en faveur de son fils à elle, Mardesane, et organise le meurtre de l'héritier légitime, Syroès. Mais ceux qu'elle a chargés du coup se retournent contre elle. La révolte porte Syroès au pouvoir : c'est maintenant à lui de juger les autres. Syra et Mardesane sont condamnés à mort.

Mais les positions morales s'inversent. Persécuté, Syroès était admirable. Arrivé au pouvoir, il hésite à l'exercer – tel un autre Hamlet – et devra néanmoins en assumer les fâcheuses conséquences, tandis que ses ennemis deviennent des victimes qui n'ont plus d'autre recours que la valeur morale. Syroès veut gracier Mardesane, son « frère » ; mais celui-ci le traite de tyran et marche fièrement à la mort. Le nouveau roi devrait juger son père. Mais *« le sang », « la nature »* se refusent *« A l'inhumanité d'un si barbare effort » (v. 1682-1686).*

Il le supplie donc à genoux de reprendre son trône. Cosroès accepte à condition que Syra et Mardesane aient la vie sauve. Mais c'est trop tard. Alors, accusant son « traître » de fils de joindre « la fourbe à l'inhumanité », Cosroès boit hardiment le reste du poison préparé pour sa femme. Syroès est désespéré. Il n'a pu échapper au fatal engrenage : la politique bafoue les sentiments humains, le pouvoir est tyrannique par nature, car il est exclusif et s'exerce par une justice inévitablement répressive. La vie du nouveau roi, parricide malgré lui, sera aussi grevée que celle de l'ancien, parricide par ambition.

10) Attila de Pierre Corneille (1661)

Attila, roi des Huns, tient en son pouvoir : deux princesses, Honorie, soeur de l'empereur romain Valentinien, et IIdione, soeur du roi des Francs Méroüé, entre lesquelles il doit choisir ; deux rois, Ardaric et Valamir, qui, en apparence ses alliés,

sont en fait ses prisonniers. Son intention est d'épouser l'une des deux princesses et de garder l'autre en otage, afin de disloquer l'alliance entre Romains et Francs qui a provoqué sa fameuse défaite aux Champs Catalauniques. Mais il se garde de révéler son choix, et plonge dans le désarroi ses quatre otages : les deux rois, amoureux des deux princesses, sont dans l'impuissance d'agir ; celles-d, quoique amoureuses, sont tenues par leur rang et par l'intérêt même des royaumes respectifs qu'elles représentent de ne pas se dérober aux intentions d'Attila. À l'acte Ill, le tyran se déclare : amoureux d'Ildione, mais craignant pour cette raison d'être dominé par elle, il décide d'épouser Honorie, mais l'orgueil de celle-ci, humiliée d'être le rebut de sa rivale, lui fait récuser ce choix tout en faisant comprendre à Attila que les deux princesses sont aimées par les deux rois. Pour se venger, il décide que les deux rois se battront et qu'il épousera celle que lui aura laissée la mort d'un des deux hommes. Devant le refus des deux rois de se transformer en gladiateurs, Attila imagine un supplice plus raffiné encore : il offrira l'une des deux princesses au premier soudard de son armée qui aura tué l'un des deux rois. IIdione s'offrant à l'épouser sur-le-champ en niant son amour pour Ardaric, Attila cède, et accepte de surseoir à sa vengeance contre les trois autres personnages jusqu'après le mariage. Mais IIdione n'aura pas besoin d'exécuter son projet d'être la nouvelle Judith de ce nouvel Holopherne : la Providence prévient son intention en faisant mourir Attila d'une hémorragie nasale plus violente que celles qui l'affectaient jusqu'alors.

ACTE I : Attila veut diviser les Francs et les Romains, afin de les vaincre. Epousera-t-il Honorie, sœur de l'Empereur romain, ou Ildione, sœur du roi des Francs ? Il demande conseil à deux rois vassaux, Ardaric et Valamir, qui sont amoureux des deux princesses.

ACTE II : Honorie et Ildione aiment Valamir et Ardaric, mais elles espèrent, l'une par orgueil, l'autre par haine, faire la conquête du roi des Huns.

ACTE III : Quant à Attila, c'est Ildione qu'il aime ; il choisit pourtant Honorie, car le

trône romain est vacant ; mais Honorie, apprenant qu'il aime sa rivale, le menace.

ACTE IV : Attila devine que les deux rois sont ses rivaux ; il propose à Ardaric la main d'Ildione à condition qu'il tue Valamir, mais Ardaric préfère mourir plutôt que de se rendre indigne, par un meurtre, de celle qu'il aime.

ACTE V : Les rois vassaux apprennent qu'Attila veut les perdre et se coalisent contre le tyran. Cependant, Ildione reconquiert le cœur d'Attila ; mais, au moment où il l'accompagne au temple, il meurt d'un saignement de nez. Les princes épouseront chacun leur princesse.

11) Britannicus de Racine (1669)

Acte I : Au petit matin, Agrippine attend devant la chambre de Néron que l'Empereur son fils veuille bien la recevoir. Elle vient d'apprendre que pendant la nuit, sans l'en avertir, Néron a fait enlever Junie, l'amie de son autre fils Britannicus. Agrippine, qui a favorisé l'arrivée au pouvoir de Néron, enfant d'un premier mariage, au détriment de Britannicus, prétendant légitime au trône de son père défunt (l'empereur Claude), s'inquiète de voir Néron échapper à son contrôle et s'en prendre à Britannicus. Le gouverneur de son fils (Burrhus) vient annoncer à Agrippine que Néron ne la recevra pas, il plaide le droit du jeune empereur à se libérer de la tutelle politique de sa mère. Britannicus survient, cherchant Junie. Agrippine l'informe et lui propose son soutien.

Acte II : Néron apprend à Narcisse (le gouverneur de Britannicus, qui espionne son maître pour Néron) qu'il est tombé amoureux de Junie, cette nuit-même, en voyant la jeune fille en pleurs. Junie refusant ses avances, Néron organise entre elle et

Britannicus une entrevue où elle devra faire comprendre au jeune homme qu'elle ne l'aime plus. Sinon, il le tuera. Junie fait ce qu'on lui demande, mais elle ment si mal que Néron, jaloux, décide de supprimer Britannicus.

Acte III : Luttes en coulisse pour le pouvoir : Burrhus s'inquiète des outrances de Néron et s'en ouvre à Agrippine, mais lorsque celle-ci se dit prête à favoriser la conquête du pouvoir par Britannicus, il s'effraie et défend Néron. Agrippine se confie à Albine : outre la colère de voir le pouvoir lui échapper, elle éprouve une sorte de dépit amoureux face à l'amour de Néron pour Junie. Mais quand Britannicus lui apprend qu'il a obtenu le soutien de membres importants du Sénat contre Néron, elle s'alarme. Junie apprend à Britannicus les raisons de sa froideur lors de leur récente entrevue. Néron, qui a tout entendu, les surprend ; après une violente dispute, Néron fait arrêter Britannicus et Agrippine.

Acte IV : Agrippine obtient enfin un tête à tête avec Néron : elle lui rappelle tout ce qu'elle a fait pour lui et se défend de toute alliance avec Britannicus. Néron promet de se réconcilier avec Britannicus. Néron explique ensuite à Burrhus que cette modération n'est qu'une feinte et qu'il fait assassiner Britannicus. Mais Burrhus le conjure de revenir sur cette décision néfaste, mettant sa vie dans la balance. Il parvient à ébranler Néron, mais Narcisse convainc l'empereur qu'il est trop tard et que l'ordre d'empoisonner Britannicus a été donné.

Acte V : Malgré les craintes exprimées par Junie, et encouragé par les assurances données par Agrippine, Britannicus se rend au festin offert par Néron pour sceller la réconciliation. Pendant qu'Agrippine s'attarde quelques instants en compagnie de Junie, Burrhus fait irruption et leur apprend la mort de Britannicus, empoisonné

par les soins de Narcisse. Agrippine prédit une fin tragique pour elle, mais aussi pour son fils. Junie s'enfuit et fait vœu de devenir une vestale. Narcisse a été tué par la foule en voulant s'emparer d'une femme devenue sacrée.

12) Andronic de Campistron (1685)

ACTE I : Léon cherche à voir Marcène ; celui-ci s'interroge sur les raisons de cette entrevue souhaitée par Léon étant donnée la haine qui existe entre eux. Les deux ministres Léon et Marcène commencent à exposer la situation. Léon propose une association à Marcène. En effet, l'ambition politique d'Andronic, qui ne peut être satisfaite, associée à un possible désir de vengeance envers son père qui a épousé la femme qu'il aimait, font peur aux ministres car ils savent tous deux que le peuple aime Andronic et qu'il est soutenu par les Bulgares, anciens ennemis du peuple. Ils s'interrogent sur leur avenir si la paix politique venait à régner ; Ils se plaignent qu'on les utilise en temps de conflit et qu'on les oublie en temps de paix. Ceux-ci préfèrent même semer la discorde pour paraître indispensables dans leur rôle de ministres. Andronic se montre sous son meilleur jour et demande aux ministres d'interférer auprès de l'Empereur pour la paix avec les Bulgares. Andronic annonce à Léonce, l'envoyé des Bulgares, que l'Empereur va le recevoir. Léonce, l'envoyé des Bulgares, rappelle la situation sanglante ; on tue au nom de l'Empereur et les Bulgares se défendent en se rebellant. Il demande à l'Empereur d'interférer, de faire preuve de clémence et surtout de prendre sa décision seul, sans ministres. L'Empereur, autoritairement, rappelle que c'est à lui seul de décider des suites à donner. Andronic propose à l'Empereur de s'occuper lui-même du sort des Bulgares ; il lui demande l'autorisation de quitter Byzance et d'aller chez les Bulgares. L'Empereur, surpris, le lui déconseille. Andronic explique à son confident Martian qu'il se pense condamné au malheur : il préfère fuir chez les Bulgares que

rester à Byzance car il est trop malheureux depuis que son père l'Empereur a épousé Irène, qu'il aimait depuis l'enfance. Il veut aussi, même s'il n'y connaît rien car on ne lui en n'a pas laissé l'occasion, s'illustrer au combat, pour suivre la lignée de ses aïeux. Il demande enfin à voir Irène.

ACTE II : On comprend qu'Irène aime aussi Andronic, mais on l'a mariée à l'Empereur, père d'Andronic. Elle refuse toutefois de le voir avant son départ. Eudoxe, sa confidente, conseille à Irène de dire à Andronic qu'ils ne doivent plus se voir, notamment à cause de l'Empereur s'il venait à découvrir ce qui se passe. Andronic explique à Irène qu'il l'aime et qu'il est préférable pour lui de partir. Il lui demande son aide pour convaincre l'Empereur de le laisser partir. S'ensuit une déclaration d'amour entre Andronic et Irène. L'Empereur entre et demande à savoir ce qui se passe entre Irène et Andronic. Irène lui répond qu'Andronic a quelque chose à lui demander. L'Empereur fait preuve d'autorité et refuse qu'Andronic parte. Les ministres, seuls avec l'Empereur, critiquent Andronic. Ils sèment la discorde et opposent le père au fils en arguant qu'Andronic risque de partir malgré tout et de retourner les Bulgares contre l'Empereur. Celui-ci se laisse persuader par ses ministres et demande qu'on le surveille. Monologue de l'Empereur qui se doute de l'amour entre Andronic et Irène. Il se révèle prêt à se venger s'il en a la certitude.

ACTE III : Andronic et Martian sont seuls. Martian demande à Andronic de dissimuler sa colère, mais Andronic attend une réponse de Léonce. Andronic a demandé de l'aide à Léonce pour s'enfuir ; il souhaite en effet se venger. Tout est prêt pour partir, et Léonce explique à Andronic qu'un guerrier ne doit avoir de gêne ou de remords : seule la gloire compte. Martian rappelle à Andronic le risque qu'il court face à l'Empereur, mais ce dernier est résolu à quitter la Cour et à se venger de son père et de ses ministres. Monologue d'Andronic qui, prêt à partir,

espère qu'Irène sera heureuse à Byzance. Alors qu'il s'apprête à fuir, l'Empereur arrive et ordonne qu'on l'arrête. Andronic tente de se suicider pour ne pas être tué par son père mais on le désarme. L'Empereur exige qu'on emmène Andronic et qu'on tue Léonce et Martian. Toutefois, il veut des preuves de la fuite programmée afin d'avoir une légitimité à son crime. Le ministre Marcène, toujours soucieux de ramener l'honneur à lui, explique que c'est grâce à lui que tout a été découvert. Irène s'oppose à l'Empereur et essaie de le convaincre de ne pas tuer Andronic, avec comme argument que cela épargnerait sa notoriété, mais l'Empereur ne l'entend pas et reste ferme sur sa décision. Marcène de son côté voudrait aussi se venger d'Andronic.

ACTE IV : Léon demande à Aspar, un officier de la garde de l'Empereur, de remettre une lettre à Andronic. Désarroi d'Andronic, résigné, qui sait que l'Empereur ne changera pas de décision. Gilas remet la lettre à Andronic. Andronic, seul, lit cette lettre, lettre d'Irène qui lui redonne espoir de se battre pour vivre. Il demande alors à voir l'Empereur. Andronic se doute que l'Empereur ne fléchira pas et se demande comment s'y prendre. Vif échange entre Andronic et son père l'Empereur. Andronic se dit moins coupable qu'il n'y paraît et réclame une attention de son père : il l'implore, le supplie et lui demande grâce mais l'Empereur reste inflexible. Monologue de l'Empereur, fier qu'Andronic se soit abaissé pour lui réclamer la vie. Il sait, à cause de la lettre qu'il a lui-même fait remettre à son fils, qu'Irène et Andronic s'aiment et veut surtout se venger de cet amour qui le déshonore dans son rôle de père et d'époux. Stratège, il pense toutefois à déguiser la mort des deux jeunes gens.

ACTE V : Monologue d'Andronic qui se demande comment il va mourir. Arrivent les gardes de l'Empereur qui annoncent Andronic que l'Empereur lui laisse le choix de

sa mort. Détresse d'Andronic ; il craint pour Irène la colère de l'Empereur. Aspar et Gélas viennent chercher Andronic. Aspar déplore le malheur qui se prépare. Irène demande à voir Andronic. Sa confidente Narcée redoute ce qui peut arriver. Irène veut en effet se suicider en s'empoisonnant mais veut voir Andronic avant de mourir. Gélas apprend à Irène qu'Andronic est mort : on lui a tranché les veines dans un bain. Irène, qui s'est empoisonnée, commence à défaillir. L'Empereur arrive. Irène lui explique de ses propres mots ce qui s'est passé et demande à partir pour mourir seul, loin de son l'Empereur. Désarroi et tristesse de l'empereur face à cette situation.

13) Athalie de Racine (1691)

Tragédie en cinq actes et en vers écrite par Jean Racine, représentée en 1691.

Contrairement à *Esther*, *Athalie* est une vraie tragédie en cinq actes. Les chœurs ne sont présents qu'à la fin de chaque acte. Au lieu d'affaiblir l'action, ils lui donnent une dimension poétique et spirituelle.

Action extra-scénique : Athalie a pris le pouvoir dans Jérusalem en massacrant toute la famille de David. Elle a régné avec autorité. Mais depuis quelques jours, elle paraît troublée. Elle a vu en songe sa mère Jézabel lui annoncer que le Dieu des Juifs allait l'écraser, puis un enfant juif qui, au moment où elle voulait l'embrasser, lui a percé le flanc d'un coup de poignard. Mathan, prêtre apostat, passé du culte de Jéhovah à celui de Baal, excite la reine à attaquer le temple où, dit-on, un trésor est caché.

ACTE I : Abner, général d'Athalie, mais demeuré fidèle à la religion juive, vient au

temple célébrer la Pentecôte. Joad, le grand prêtre, lui laisse espérer un « miracle » et lui fait jurer, si quelque héritier légitime de David réapparaissait, de se ranger aussitôt dans son camp. Après le départ d'Abner, Josabet, qui a jadis sauvé du carnage organisé par Athalie le prince Joas (appelé maintenant Eliacin) entend son époux lui expliquer son plan : montrer l'enfant aux juifs et, avec l'aide d'un peuple qui hait Athalie, et surtout de Dieu, renverser la reine et rétablir le souverain légitime. Les jeunes juives du chœur entrent. Restées seules, elles chantent les bienfaits de Dieu sur toute la nature et la sainte loi qu'il a donnée à Moïse.

Action extra-scénique : Athalie entre au temple ; elle se trouble à la vue d'Eliacin, en qui elle reconnaît l'enfant de son rêve.

ACTE II : Josabet reparaît et entraîne les jeunes filles vers l'office, qui va commencer. Zacharie vient annoncer à sa mère l'entrée d'Athalie au temple, et sa rencontre avec Eliacin. Tous les juifs se retirent, voyant la reine. Athalie paraît avec Abner et sa suite. Elle fait mander Mathan. Abner explique à la reine quel sacrilège elle a commis, aux yeux des Juifs, en pénétrant dans le temple. Mathan et Abner écoutent un long récit d'Athalie, qui revient sur son règne, et sur le rêve qui la tourmente depuis plusieurs jours. Mathan lui conseille la rigueur : s'assurer de l'enfant, le tuer au plus vite. Abner tente, au contraire, d'apaiser Athalie. Elle exige qu'on lui amène l'enfant. Resté seul avec la reine, Mathan lui suggère qu'un complot se prépare contre elle dans le temple. En présence de Joas, Athalie est troublée par une sorte de tendresse, et elle lui propose de la suivre dans son palais. Il refuse et, après avoir fièrement rappelé sa puissance et ses meurtres, dont elle s'enorgueillit, Athalie sort sans rien décider. Joad a tout entendu, prêt à intervenir, s'il le fallait, pour sauver Joas. Le chœur chante la naissance illustre et la sainteté de Joas, et espère la défaite des méchants.

ACTE III : Mathan arrive au temple et demande à voir en secret Josabet. Zacharie le défie et le menace vainement. Devant Nabal, Mathan analyse le trouble où semble plongée Athalie depuis deux jours, et explique qu'il ne croit pas en Baal, mais ne songe par la flatterie qu'à satisfaire son ambition. Mathan demande à Josabet de lui remettre Joas et tente de savoir quelle est l'origine de l'enfant. Joad survient, furieux, et chasse Mathan, que troublent les menaces du grand prêtre. Josabet, inquiète, demande à Joad la permission de fuir avec l'enfant chez Jéhu. Joad se méfie de Jéhu et ne veut espérer qu'en Dieu. Le temple est fermé. Ne restent, avec Abner, que des prêtres et des enfants groupés autour de Joad. Pris d'un délire prophétique, il annonce la dégradation future de Joas, qui fera tuer Zacharie, et la naissance d'une nouvelle Jérusalem. Il prépare le couronnement de Joas et armes les Lévites. Le chœur commente tout le mal et tout le bien contenus dans la prophétie de Joas.

ACTE IV :On essaye sur la tête de Joas le bandeau royal. Joad lui révèle son origine. Il la révèle aux Lévites, à qui il fait jurer de combattre pour leur roi et d'abattre Athalie. Puis il demande à Joas de promettre d'être fidèle à Dieu et dévoué aux pauvres.

Action extra-scénique : Athalie se résoud à rassembler ses troupes pour assiéger le temple. Elle fait emprisonner Abner.

Josabet survient, et l'enfant l'assure qu'il l'aimera toujours. On annonce que le temple est encerclé. Joad en organise la défense. Le chœur prie Dieu de secourir les juifs et le nouveau roi.

Action extra-scénique : Joas est couronné.

ACTE V : Zacharie narre à sa sœur Salomith le couronnement de Joas, et lui

explique que le combat va commencer entre les Lévites et les soldats d'Athalie. Abner est envoyé par Athalie pour négocier : elle demande que l'enfant et le trésor du temple lui soient remis. Joad feint d'accepter, exigeant toutefois qu'Athalie entre au temple sans ses soldats. Joad prépare le piège : que Joas soit placé sur le trône, que les troupes d'Athalie soient épouvantées par « la trompette guerrière », et que le peuple juif soi appelé à la révolte. Joad cache l'enfant derrière un rideau. Athalie entre, furieuse. Joad tire le rideau et lui montre le jeune roi, puis il la fait entourer de Lévites en armes.

Action extra-scénique : Les soldats ennemis cèdent à la panique ; le peuple se mutine, envahit le temple de Baal et massacre Mathan.

Ismaël annonce à Joad (et à Athalie) la fuite des ennemis et la mort de Mathan. Avant de mourir, Athalie comprend que Dieu a tout tramé pour la perdre, et elle annonce que Joas, fidèle à son exemple, reniera Jéhovah. Joad veut montrer le roi au peuple.

Action extra-scénique : Meurtre d'Athalie.

On apprend qu'Athalie a été massacrée, et Joad tire la moralité de cette révolution.

14) *Atrée et Thyeste* de Crébillon (1707)

Atrée et Thyeste est une tragédie en cinq actes et en vers de Crébillon père, représentée pour la première fois à la Comédie-Française le 14 mars 1707. Crébillon reprend ici la thématique traitée par Sénèque dans son *Thyeste*.

Erope, peu après son mariage avec Atrée, a été enlevée par le frère de ce dernier, Thyeste. Mais au moment où elle allait lui donner un fils, elle est retombée au pouvoir d'Atrée qui a fait périr la mère et élevé le fils, Plisthène, comme le sien pour

servir un jour d'instrument de la vengeance qu'il médite à l'égard de Thyeste. Vingt ans plus tard, au moment où la pièce commence, Atrée et Plisthène, qui se croit son fils alors qu'il est celui de Thyeste, se préparent à partir du port de Chalcis pour attaquer les Athéniens. Une tempête jette sur les côtes de Chalcis Thyeste et sa fille Théodamie. Ils sont recueillis par Plisthène qui tombe amoureux de Théodamie. Mais le soupçonneux Atrée veut voir les étrangers. La scène de la reconnaissance renferme le vers célèbre lancé par Atrée :

« Je le reconnaîtrais seulement à ma haine ».

Atrée se livre à sa rage contre son frère et ordonne à ses gardes de le mettre à mort mais, soudain, se souvenant de son dessein mûri pendant vingt ans :

« Mais non : une autre main doit verser tout son sang ».

Il feint alors de se rendre aux prières de Plisthène et de Théodamie et de pardonner à Thyeste, alors qu'il ne veut que se donner le temps de déterminer Plisthène à le tuer. Mais celui-ci répond qu'il refuse de tuer le frère de son père et le père de Théodamie. Atrée imagine alors le dessein qui amène le dénouement, qui rejoint ici la mythologie : il avoue à Thyeste que Plisthène est son fils et ne lui cache pas pour quel dessein il l'a élevé ; mais il annonce qu'il veut une réconciliation solennelle et propose à son frère de jurer la paix sur la coupe de leurs pères, serment suprême pour les enfants de Tantale. La coupe est apportée, mais elle est pleine du sang de Plisthène qu'Atrée a fait égorger. Près de la porter à ses lèvres, Thyeste s'écrie :

« THYESTE :
C'est du sang !...
ATRÉE :
Méconnais-tu ce sang ?...
THYESTE :
Je reconnais mon frère ».

15) Mahomet de Voltaire (1741)

Mahomet, déjà maître de Médine, met le siège devant la Mecque, dont le roi païen Zopire est décidé à lui résister. Au palais de Zopire, vivent deux partisans de Mahomet : la jeune Palmire, récemment capturée, et Séide, amoureux de Palmire, qui s'est offert comme otage pour la revoir. Ces deux jeunes gens, capturés en bas âge par un lieutenant de Mahomet nommé Hercide, s'avèreront à la fin être frère et sœur, et être les enfants de Zopire. Mahomet s'introduit dans la Mecque sous le prétexte de négocier une trêve. En réalité, ses partisans mettent la trêve à profit pour renforcer le siège de la ville, et lui même complote l'assassinat de Zopire. Pour ce faire, il arme le bras de Séide en lui promettant la main de Palmire. Seide et Palmire sont pris entre leur fidélité à Mahomet et l'attirance que la bonté de Zopire exerce sur eux, mais ils sont naïfs, aisément manipulables. Chaque fois que l'un hésite devant le meurtre de Zopire, l'autre renforce son triste « courage ». Hercide, quoique partisan de Mahomet, est assassiné par ce dernier. Au moment de mourir, il fait parvenir à Zopire un message lui révélant que Séide et Palmire sont ses enfants. Au moment même où Zopire apprend que les deux jeunes gens sont ses enfants autrefois perdus, Séide le poignarde et le blesse, sans pour autant qu'il meure immédiatement. Zopire leur révèle alors à la fois leur parricide et son pardon, accordé de grand cœur. Séide ne le sait pas, mais il est lui même voué à une mort rapide, empoisonné sur ordre de Mahomet qui, loin de vouloir lui donner Palmire comme récompense de son crime, convoite la jeune fille pour lui-même. Pendant ce temps, la Mecque retentit des combats entre partisans et adversaires de Mahomet. Ces derniers sont sur le point de gagner, mais Séide offre bien involontairement la victoire à Mahomet : il veut le poignarder, mais il n'y réussit pas, affaibli qu'il est par le poison. Il s'écroule, mourant, au moment même où il allait frapper Mahomet. Le peuple y voit un miracle en faveur du « prophète », et offre à ce dernier une victoire jusque là tangente. Mahomet déclare alors sa « flamme » à Palmire, qui le repousse avec horreur. Qu'à cela ne tienne : le

consentement de la jeune fille est le dernier des soucis du nouveau maître de la Mecque. Mais Palmire lui échappe en se réfugiant dans la mort. Mahomet comprend alors qu'il n'aura rien de ce qu'il veut vraiment. Il demande à son âme damnée, Omar, de veiller sur sa réputation par delà sa mort. Qu'au moins la postérité ne sache pas qu'il a commis tous ces crimes pour rien, qu'il est l'homme qui a tout raté.

16) Mérope de Voltaire (1743)

ACTE I : Le Roi de Messène, Cresphonte, est mort avec ses fils dans une attaque; quelqu'un doit prendre sa succession. Légitimement, ce rôle revient à Mérope, son épouse. Mais Mérope préfèrerait laisser le pouvoir à son fils autre Egisthe. Elle redoute toutefois que Polyphonte ne tente de prendre le pouvoir. Egisthe a cependant disparu depuis longtemps, sauvé par Narbas au moment même du meurtre de son père et de ses frères ; et il y a déjà quatre années que Mérope n'a plus de nouvelles de lui. Mérope envoie chercher Narbas et Egisthe. Mérope attend toujours des nouvelles de Narbas. Son favori Euriclès lui explique que Polyphonte, plus déterminé que jamais, est prêt à prendre de force le pouvoir. Polyphonte, dépeint comme un monstre, un tyran, est cependant soutenu par le peuple qui le craint. Mérope est désemparée face à cette situation. Polyphonte tente de faire fléchir Mérope pour qu'elle lui laisse la place de roi. Il utilise pour cela tout un argumentaire allant jusqu'à la demande en mariage pour raison d'Etat que Mérope refuse. Elle ne veut trahir son mari défunt ainsi que son fils Egisthe à qui revient le trône. Elle se refuse à devenir la complice de Polyphonte et de soutenir ses ambitions. Erox, favori de Polyphonte, encourage celui-ci à prendre le pouvoir. Mais Polyphonte explique son désir de prudence ; on ne sait toujours pas si Egisthe reparaîtra ou non. Toutefois, si ce dernier revient, Polyphonte est prêt à le tuer. Il

explique enfin qu'il souhaite épouser Mérope pour se faire aimer du peuple.

ACTE II : Mérope demande si l'on a retrouvé son fils Egisthe, mais Euryclès répond que l'on a seulement trouvé un jeune étranger, sans nom, aux mains souillées de sang, criminel sans doute. Il est amené au palais. Mérope craint que son fils soit devenu criminel, mais ordonne tout de même de voir le jeune homme. Euryclès conseille à Mérope d'agir avec discernement : épouser Polyphonte lui permettrait de garder le pouvoir. Elle présente ce mariage comme une nécessité pour Mérope, par intérêt pour elle, tout en connaissant et rappelant le caractère monstrueux de Polyphonte. Le jeune homme paraît. Egisthe enchaîné manifeste amour et reconnaissance à la reine. Il explique pourquoi il est souillé de sang : il s'est défendu contre deux hommes qui l'avaient attaqué. Mérope est troublée mais ne reconnaît pas son fils. Isménie revient sur scène et annonce que Polyphonte est fait Roi car le peuple le soutient. Les protagonistes sont sous le choc. Mérope considère alors le peuple comme ingrat. Isménie lui dit que le peuple n'attend qu'une chose : que Mérope conserve sa place de Reine en épousant Polyphonte. Euryclès revient pour annoncer une nouvelle : Egisthe serait mort, tué par le jeune homme que Mérope a rencontré. La preuve en est qu'il avait avec lui l'armure que Narbas avait prise en fuyant quinze ans auparavant. Mérope, croyant son fils mort, s'effondre de chagrin puis cède à la colère. Erox vient voir Mérope pour lui suggérer le mariage avec Polyphonte. Il déclare aussi que Polyphonte veut qu'on lui remette le jeune homme pour se venger. Mérope réclame le droit de se venger elle-même, de tuer elle-même le jeune homme. Mérope avoue qu'elle n'épousera pas Polyphonte. Elle choisit de tuer certes ce jeune homme mais préfère se donner la mort par la suite.

ACTE III : Monologue de Narbas, désespéré en pensant qu'Egisthe est sans doute mort. Il cherche qui pourrait le conduire à Mérope et dévoile ici sa crainte toujours

présente de Polyphonte, qu'il n'a pas vu depuis quinze ans, car il sait que celui-ci n'aura pas changé dans sa cruauté. Le tombeau de Cresphonte apparaît dans le fond de la scène comme pour montrer le Bien, le bon roi et aussi l'injustice, la monstruosité du meurtre commis par Polyphonte. Narbas demande à Isménie, qui s'interroge sur l'identité du vieil homme, de voir Mérope mais Isménie lui suggère de ne pas troubler cette dernière qui vient d'apprendre la mort de son fils. Désarroi de Narbas. Isménie s'interroge sur l'identité de Narbas. Mérope se montre prête à tuer l'assassin de son fils que l'on amène, enchaîné, ignorant que c'est en réalité son fils. Une sorte de monstruosité de Mérope mais justifiée par l'amour maternel et le désir de vengeance. Elle est partagée entre sa colère et sa douleur. Mérope est prête à tuer Egisthe lorsque Narbas paraît et l'arrête. Mérope comprend que ce jeune homme est son fils. Une nouvelle arrive : Polyphonte réclame Egisthe. Mérope s'emporte tout d'abord puis, coup de théâtre, apprend à Narbas qu'elle va épouser Polyphonte pour venger Cresphonte. Mais Narbas lui apprend que c'est Polyphonte lui-même qui a tué Cresphonte et ses deux fils, et lui conseille de ne rien avouer à Polyphonte. Polyphonte vient chercher Mérope pour le mariage. Celui-ci a déjà récupéré Egisthe pour le tuer lui-même. Mérope lui demande de lui remettre Egisthe mais il refuse.

ACTE IV : Polyphonte craint que Mérope se doute de quelque chose et a des soupçons sur Egisthe et sur Narbas qui se cache de lui. Il demande qu'on lui amène Egisthe. Mérope réclame à son tour Egisthe. Dispute. Mérope avoue à Polyphonte que c'est Egisthe, son fils.Polyphonte fait alors emmener Egisthe par ses soldats pour faire du chantage à Mérope : si elle l'épouse, Egisthe restera en vie, si elle refuse, il le tuera. Mérope implore les dieux de sauver son fils. Mérope dit à Narbas qu'elle a tout avoué à Polyphonte. Isménie arrive sur scène et prévient que tout est prêt pour la noce et que le peuple attend.

ACTE V : Narbas et Egisthe s'interrogent sur le sort qui les attend. Ils relatent encore les événements passés, le carnage 16 ans plus tôt, la reconnaissance et l'enfermement du fils du roi. Courage d'Egisthe cependant. Polyphonte entre en scène et ordonne à Narbas et Euryclès de s'éloigner. Polyphonte demande à Egisthe de se soumettre, mais Egisthe lui demande plutôt un combat loyal, combat que Polyphonte pense gagner. Egisthe implore Hercule de lui venir en aide, refuse d'écouter des conseils et ne veut faire confiance qu'à son cœur et à son courage. Force psychologique d'Egisthe. Mérope entre en scène. Confrontation mère-fils. Mérope accablée aimerait s'inspirer du courage de son fils. Narbas pense qu'Egisthe va mourir face à Polyphonte. Beaucoup de bruits, de cris. Isménie revient et raconte ce qui s'est passé. Egisthe a attaqué Polyphonte. Précipitation. Confusion dans la foule. On ignore encore si Egisthe et Mérope sont encore en vie. Egisthe a tué Polyphonte. Mérope explique au peuple qu'Egisthe est son roi légitime, et raconte les horreurs commises par Polyphonte. Les dieux paraissent soutenir Egisthe. Le peuple est heureux. Il loue Mérope, Egisthe et Narbas. Modestie d'Egisthe qui clôt la pièce en expliquant que la victoire, la gloire et la vertu reviennent aux dieux qui l'ont soutenu.

Le personnage monstrueux sur la scène tragique en France (1583-1743)

Résumé : Avec la redécouverte de l'Antiquité, et en lien avec le climat violent de la société d'Ancien Régime, nombre de tragédies de la fin du XVI^{ème} siècle au milieu du XVIII^{ème} siècle mettent en scène des personnages monstrueux, reines méchantes ou tyrans sanguinaires. Cette étude a pour ambition d'approfondir la trajectoire d'un personnage totalement noir, personnage qui ne correspond pas à la doctrine aristotélicienne selon laquelle le personnage tragique doit être « ni totalement bon, ni totalement méchant ». Au-delà d'une crainte inspirée, les véritables monstres sont ainsi ceux qui ont une dimension choquante, effrayante. En effet, la véritable monstruosité se situe dans la transgression d'une normalité des actes, dans le dépassement de toute logique des comportements. A travers la beauté d'un mal absolu, la figure du monstre devient profondément ambiguë et paradoxale : c'est un être frontière entre identité et altérité, humanité et inhumanité, bien et mal, civilisation et barbarie. Mais, singulièrement, le monstre est un personnage qui attire à lui tous les regards, un personnage qui intrigue et repousse tout à la fois les dramaturges et les spectateurs. Sa présence dans les pièces est étudiée ici dans le contexte littéraire, social et politique de l'époque, mais aussi cette récurrence du monstre est abordée d'un point de vue idéologique, philosophique, historique, théologique, esthétique. Le monstre ainsi illustre des réflexions sur les peurs ou la fragilité de l'homme ; il fait aussi évoluer le tragique, et préfigure de loin le personnage noir de l'époque romantique, à l'intérieur d'une esthétique qui normalement l'exclut.

Mots-clés : Théâtre, tragédie, monstre, perversité, violence, horreur, terreur, victimes, beauté, mal, vengeance, *libido dominandi*, injustice, pouvoir, inhumanité, altérité

The monstrous character in the Franch drama (1583-1743)

Summary: The rediscovery of Antiquity together with the violent climate of the Ancien Regime society have led many tragedians in the late XVIth and mid XVIIIth centuries to stage monstrous characters, evil queens or blood-thirsty tyrants. The purpose of this study is to analyse thoroughly the trajectory of one of those totally black, evil characters, who contrary to Aristotle's doctrine can not be defined as 'neither totally good nor totally bad'. Beyond the fear they inspired, the true monsters are thus those who have a shocking, frightening dimension. Indeed, the true monstrosity lies in the transgression of the normality of acts, when going over all kind of logical behaviour. Through the beauty of absolute evil, the figure of the monster becomes deeply ambiguous and paradoxical: it's a character that stands on the border between identity and alterity, humanity and inhumanity, good and evil, between the civilised and barbaric worlds. But strangely enough, the monster is a character that attracts all the attention, a character that at the same time intrigues and repels tragedians and spectators. His presence in dramas is studied here in the context of literacy, society and politics, but this character is also studied in an ideological, philosophical, historical, theological and aesthetical point of view. Indeed, the monstrous character shows a reflection on fears and fragility; he also explains an evolution of the tragic and prefigures the dark character of the Romantic Movement, inside of aesthetics in which he is supposed to be excluded.

Key words: Theatre, tragedy, monster, perversity, violence, horror, terror, victims, beauty, evil, vengeance, *libido dominandi*, injustice, power, inhumanity, alterity