

Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle

Christian Biet

Number 1, Spring 2003

Naître

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005446ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005446ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche sur l'intermédialité

ISSN

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Biet, C. (2003). Naissance sur l'échafaud ou la tragédie du début du XVII^e siècle. *Intermédialités / Intermediality*, (1), 75–105. <https://doi.org/10.7202/1005446ar>

Article abstract

Birth of French theater, and particularly of French tragedy, really takes place during the very last years of the XVIth Century and the twenty first years of the XVIIth, exactly at the same time the emergence of “modernity” can be conceived. Now forgotten, after the myth of the French classicism had been built, this “theater of the scaffold” (in French, “*échafaud*” means “stage” and “scaffold” as well) goes with the Elisabethan drama and the Spanish *comedia*, as they have the same main aesthetic stakes, especially the representation of blood, crimes, rapes, through a theatrical action. Alexandre Hardy and Nicolas-Chrestien des Croix, for instance, took part in the creation of a new tragedy, setting on stage tragic (bloody) actions and addressing philosophical issues, which raised political and religious questions for a new audience, in new places, representing, from a distance, the murderous times, the terrible events of France's recent history, and the horrors of the Religion Wars, which every audience was then accustomed to. Law, order, human nature, sovereignty, legitimacy, and Salvation, are those essential matters which the stage takes over, leading the spectators to *see* them, to *be dazzled* by them, and also to *reflect upon* them. Theater, performing transgressions and contradictions interest the audience, setting the *assembly of the spectators* in front of suffering bodies, in a position where everyone can be a sort of judge: impotent but involved. Hence, the birth of Modernity and the birth of modern theater appear simultaneously in Europe, through the invention of a new critical distance.

Naissance sur l'échafaud

ou la tragédie du début du XVII^e siècle

C H R I S T I A N B I E T

«Échafaud. — S'arranger quand on y monte pour prononcer quelques mots éloquents avant de mourir.»

Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*

75

À l'extrême fin du XVI^e siècle et au tout début du XVII^e naît, en France, un nouveau théâtre à partir duquel se constitue le 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 Hardy, des Croix, des Montreux, n'apparaissent pas au fronton des gloires nationales même si l'on rappelle, parfois, que la tragédie « balbutiante » 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 dû¹). 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.

1. Pierre Corneille, « Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire », *Trois discours sur le poème dramatique*, Bénédicte Louvat, Marc Escola (éds.), Paris, GF Flammarion, 1999 [1660], p. 97.

Je voudrais donc montrer ici que le théâtre, tel qu'il apparaît dans cette sorte de tragédie du début du XVII^e siècle, n'est évidemment pas réglé comme on tenta de le faire ensuite, qu'il renvoie à des questions, contemporaines des spectateurs, qui sont souvent partagées par les théâtres européens, aussi bien pour leur manière de représenter les choses et les actions, que pour les réflexions axiologiques que ce type de théâtre propose. Je voudrais aussi dire que ce type de spectacle, si souvent considéré par la critique française comme rude et archaïque, mais dont les branches espagnole, anglaise et allemande sont appréciées dans ces pays comme les plus beaux fleurons de leur théâtre national, malgré sa langue plus éloignée de la nôtre que celle de Corneille ou de Racine, a beaucoup de choses à nous apprendre, pose beaucoup de questions et avec beaucoup plus de profondeur qu'il n'est généralement convenu de l'admettre. La critique française, contaminée par des siècles d'admiration béate et respectueuse pour le mythe du classicisme, a peu à peu découvert Shakespeare et Marlowe, a rencontré Lope et Tirso sur le tard, mais n'a pas su voir combien le répertoire français de la même époque était riche. Il faut donc oublier à tout jamais le terme malheureux de « pré-classicisme » et peut-être même celui de « baroque », au sens français du terme, pour aller observer cet art neuf qui imagine, qui propose, qui joue de sa liberté et de sa diversité sans les contraintes qu'on verra ensuite. Il faudra peut-être alors reprendre le terme, un moment rejeté, de *XVII^e siècle baroque*, cette fois au sens où nos voisins l'entendent, au sens où Walter Benjamin le définit², donc en l'étendant sans nécessairement le confronter au classicisme, et surtout sans penser qu'une période de suprême beauté va advenir ensuite, et sans postuler que ces tragédies n'en sont que le balbutiement maladroit, ou le laboratoire confus.

Car ce moment théâtral des toutes premières années ou décennies du siècle, figure l'avènement d'un art neuf, avec un public nouveau, enfin marque un phénomène social et une mise en place de nouveaux lieux de sociabilité. La fin du règne d'Henri IV, la régence de Marie de Médicis et le début du règne de Louis XIII sont en effet témoins de la renaissance de formes de représentation que les opposants au théâtre n'attendaient pas et ne souhaitaient pas voir dans la ville, dans des jeux de paume et sur les ponts. Des formes de représentation qui se constituent peu à peu en genres et qui, grâce à leur plasticité, savent emprunter à d'autres arts de la parole, dont celui de la chaire et celui du barreau, à d'autres arts représentatifs, dont ceux des ballets, des entrées et des divertissements royaux, enfin à des réalités plus sombres, comme celle de l'échafaud mortel.

2. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Champs », 2000 [1925].

LA LÉGITIMITÉ DES TEMPS MODERNES

Sur les terrains historique et philosophique, on a beaucoup parlé, ces dernières années en France, de la « modernité » comme s'il s'agissait d'une rupture, ou d'une invention déterminée par les Lumières et ponctuée par la Révolution Française; et sur le plan des Lettres, on a revu sa copie, en convenant que le terme ne s'appliquait plus seulement à la fin du XIX^e siècle et qu'il couvrait d'autres réalités que la fameuse « écriture de la modernité », tant vantée précédemment. De même que les mots de *baroque* et de *classicisme*, le mot de *modernité* devait donc être revu, corrigé, à l'aune des acceptions venues d'autres champs (en particulier le champ historique) et d'autres pays (l'Allemagne, en particulier), et c'est dans cette optique que cette courte réflexion sur la naissance de la tragédie européenne moderne, au début du XVII^e siècle, est conçue.

Mais il faut se méfier des mots, surtout lorsqu'ils sont commodes. C'est une chose que nous apprend le critique allemand Hans Blumenberg³ lorsqu'il s'inscrit dans le débat sur les origines de la modernité⁴, et intervient sur la notion de sécularisation ainsi que sur les conditions de la formation de la rationalité scien-

3. Hans Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, trad. Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, avec la collab. de Marianne Dautrey, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de philosophie », 1999 [1966].

4. Il a fallu attendre trente-trois ans, délai symbolique, pour que l'ouvrage majeur de Blumenberg soit traduit en France. La chose n'est pas si rare : Kantorowicz, Iser, Jauss avaient bien patienté, eux aussi, aux portes de l'édition française. Pourtant, les éditions de L'Arche avaient publié déjà, en 1990, *Le souci traverse le fleuve*, (trad. Olivier Mannoni, Paris, L'Arche Éditeur, 1990 [1987]), fascinant voyage-réflexion sur la philosophie, la raison et les arts; le même éditeur avait publié le *Nauffrage avec spectateur, paradigme d'une métaphore de l'existence*, (trad. Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche Éditeur, 1994 [1979]), sorte de suite du texte précédent. *La Passion selon saint Matthieu* (trad. Henri-Alexis Baatsch et Laurent Cassagnau, Paris, L'Arche Éditeur, 1996 [1988]) suivait le même trajet et l'on était habitué, en France, à voir en Blumenberg un philosophe de l'existence traversant avec distance les champs du savoir et de l'esthétique, sachant s'appuyer sur les métaphores maritimes, et généralement plus propre à produire une réflexion ouverte qu'à édifier une thèse organisée. C'était là se tromper, faute d'avoir lu un classique allemand encore ignoré en français. Ainsi, après l'édition originale allemande de 1966, ses rééditions de 1973, 1974, 1976, et sa reprise de 1988, après que nos collègues allemands ont, et depuis bien longtemps, réfléchi sur cette *Légitimité des Temps modernes*, après qu'ils ont largement débattu de ce texte au point que son auteur a trouvé nécessaire de reprendre son ouvrage et d'intégrer ses réponses au débat qu'il avait suscité, nous voici enfin capables d'aborder cette pensée d'Outre-Rhin.

tifique, qui est censée en constituer le cœur. Et se méfier des mots, c'est d'abord les éclairer, de plusieurs manières, les mettre en doute, les contextualiser autrement, leur donner plusieurs valeurs herméneutiques, quitte à les contourner pour repérer leurs multiples emplois et surtout, quitte à les réinvestir pour aborder d'autres questions. C'est pourquoi, avant de produire ces quelques observations sur la naissance de la tragédie au début du XVII^e siècle, j'instruirai ma démonstration par un détour qui reprendra, dans ses grandes lignes, les données principales de l'ouvrage de Blumenberg.

78

La première posture herméneutique qu'il est nécessaire d'admettre est que le passage à la modernité n'est pas un arrachement coupable mais, à proprement parler, une lente conversion, un passage du transcendant à l'immanent. En reprenant historiquement et théoriquement l'utilisation de la notion de sécularisation, en la nommant de manière cohérente et en s'opposant aux jugements de valeur qui jusqu'ici, semblent la délégitimer, Blumenberg reprend le dossier en amont : dans un premier temps, il établit la manière dont l'absolutisme théologique de la fin du Moyen Âge, procédant à une radicalisation de la transcendance, entraîne à penser un absolu immanent. En conséquence de quoi, la curiosité, vice et passion stigmatisée par saint Augustin et l'ensemble des théologiens⁵, devient une activité tout entière consacrée à pénétrer les secrets de la nature⁶. Activité qui, d'abord, affronte l'interdit, puis réduit son champ d'action en restreignant les frontières du sacré inconnaissable, enfin se donne comme vertu humaine, comme attribut ontologique de l'humanité et comme qualité essentielle de la dignité de l'homme⁷.

5. On se référera ici à Carlo Ginzburg et à son article : « Le haut et le bas, le thème de la connaissance interdite aux XVI^e et XVII^e siècles » (Turin, Einaudi), dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. Monique Aymard et alii, Paris, Éditions Flammarion, coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1989 [1986]. L'auteur y réfléchit à l'interdit du savoir sur l'État, sur la Nature et sur Dieu.

6. On renverra ici au recueil d'articles intitulé *Curiosité et Libido sciendi de la Renaissance aux Lumières*, textes réunis par Nicole Jacques-Chaquin et Sophie Houdard, Paris, ENS Éditions, 1999, 2 vol.

7. C'est là l'idée de seuil philosophique et épistémologique qui est abordée, de seuil et de rupture, et qui permet de suivre la manière dont la modernité se fonde. C'est pourquoi il est nécessaire au lecteur de 2003 de lire ce texte de 1966, revu en 1988, en rapport avec ce que des auteurs comme Michel Foucault, dans *L'archéologie du savoir* (Paris, Éditions Gallimard, 1969), disent de la notion de seuil ; de même, il est important de saisir cette réflexion sur la modernité dans un rapport étroit à la critique allemande, en particulier à la pensée d'Habermas (voir entre autres Jürgen Habermas, *Le discours philosophique*

Supposons donc que la fin du xvi^e siècle figure «l'aube de la modernité», comme on le dit en Allemagne de manière maintenant convenue. Convenons qu'en effet, quelque chose se passe à cette période qui concerne l'État, les sciences, le savoir, la raison, l'homme enfin, donné comme individu, mais aussi les arts, et en particulier la littérature (la construction de champs spécifiques) et ce système médiatisé et spectaculaire qu'est le théâtre. Observons que, lentement, la philosophie, la connaissance du monde et la politique s'affranchissent d'une pensée ordonnée en termes d'usage théologique pour s'orienter vers un usage historique capable d'envisager rationnellement les faits, et comprenons qu'il y a bien, là, réduction d'une *influence*, effacement lent d'une *empreinte*, et diminution d'une *intensité* théologiques. Cette évolution a pour effet⁸ que l'homme est ainsi rejeté du monde de l'au-delà et du monde d'ici-bas pour être renvoyé à lui-même, ce qui l'amène à douter de la réalité du monde auquel il est confronté, à s'arrêter sur des cas, à jouir de cet arrêt, à les analyser, à les représenter et à s'interroger sur les formes de cette représentation. Si bien que les conséquences pour le théâtre tragique, on le verra, seront que se dessine une sorte de passage à la figuration séculière à partir de formes rituelles, cérémonielles ou sacrées, un changement qui permet, justement, la représentation consciente et distanciée du monde, sans pour autant quitter totalement les lieux qui accueilleraient les rituels précédents. Ainsi, on le verra encore, les échafauds deviendront *aussi* des lieux de théâtre, les autels auront pour rivaux les tréteaux échafaudés dans les jeux de paume, et les intrigues chargées de sang et de mort s'interrogeront sur le pouvoir des hommes, des héros, des pères et des rois.

À partir d'une interrogation sur le problème fondamental de la certitude du Salut, la sécularisation serait une sorte de dissolution de la représentation d'idées

de la modernité: Douze conférences, trad. Christian Bouchindhomme et Rainer Rochlitz, Paris, Éditions Gallimard, 1988 [1985]), qui réinvestit la notion de modernité en s'opposant aux thèses qui la rejettent en l'identifiant dans son ensemble aux dérives totalitaires. Enfin, on reliera la pensée de Blumenberg aux écrits de Koselleck (voir Reinhart Koselleck, *Le règne de la critique*, trad. Hans Hildenbrand, Paris, Éditions de Minuit, 1979 [1959], et *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. Jochen et Marie-Claire Hoock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990 [1979]) que l'auteur de *La légitimité des Temps modernes* discute pas à pas. C'est donc dans un moment important de la réflexion portant sur la philosophie de l'histoire que, dans son ouvrage, Blumenberg entend mettre en place une archéologie du passage à la modernité.

8. Hans Blumenberg cite ici Hannah Arendt (Hans Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, p. 16).

cléricales ou ecclésiastiques, mais aussi, de dissolution des liens s'attachant au divin. À ceci près que ces dissolutions sont contenues dans l'évolution même des idées cléricales et trouvent leur achèvement, en quelque sorte, dans la mise en place non d'une rupture radicale, mais d'un déplacement qui permet de passer du transcendant à l'immanent. C'est en effet, à travers le concept d'Histoire, dans la mesure où la raison a une prise sur l'événement politico-juridique et sur les enchaînements de ces événements, qu'on peut observer une sorte de sécularisation herméneutique du monde, reprise dans les histoires et les poèmes dramatiques tragiques, au sens où les processus sont décrits afin qu'ils soient historiquement explicables et transmissibles par un discours raisonnable au nom d'une vraisemblance en constante évolution.

80

LA LÉGITIMITÉ DU SOUVERAIN

En reformulant le terme de sécularisation, en lui ôtant tout jugement de valeur, toute déception, et toute idée de déchéance ou de culpabilité, on voit alors que l'aube des temps modernes figure la mise en place d'une opposition productive entre composantes sacrées et composantes profanes (mondaines et politiques). Ainsi, à mesure que le religieux se retire du politique, ou que le politique s'affranchit du religieux, le rationalise et le sécularise, on en vient à s'interroger sur la stabilité du lien qui unissait l'homme au sacré, mais aussi sur la place et la définition du souverain (politique ou domestique, roi ou père), centre de cette relation.

Le politique, en mettant de côté la transcendance (on fait de l'histoire pour décharger Dieu), en renonçant à elle, ou en ne pouvant plus en revendiquer le fondement, s'inscrit alors dans le domaine de la temporalité, du calcul des intérêts, de la mise en perspective des enjeux à plus ou moins long terme, selon l'espérance de vie des individus qui font et défont les royaumes. Ainsi, la nature du monarque, autrefois définie dans l'univers prédéterminé du Moyen Âge, justifiée par l'absolutisme théologique et remise en cause par le processus d'individualisation qui a conduit au changement d'époque, entraîne enfin une reformulation des questions philosophiques et politiques centrée sur la responsabilisation de l'individu. Dès lors, l'absolutisme politique ne serait plus, dans cet esprit, à envisager comme une perte, comme une désacralisation du souverain au nom de la raison d'État, mais comme une absolutisation du souverain au nom de son caractère hybride, à la fois profane et sacré. Le souverain n'est donc pas celui qui rompt avec le sacré, mais celui dont le pouvoir est codifié, un prince qui devient simultanément un corps politique immatériel, comme le dirait Kantorowicz dans *Les*

*deux corps du roi*⁹, une abstraction politique — dont le pouvoir réel est concentré dans les pouvoirs de souveraineté — et un homme au corps matériel et mortel. En conséquence, il n'y a pas rupture face au sacré, mais, d'une part, institutionnalisation du sacré dans la personne du prince et, d'autre part, reconnaissance de la personne individuelle, matérielle de celui qui gouverne. Le prince, à la fois *rex* et *sacerdos* auparavant, reste bien *rex* tout en gardant les marques préexistantes du *sacerdos* : l'absolutisme, en effet lié à la raison d'État, ne s'en trouve donc pas délégitimé dans la mesure où cette liaison, essentielle sur le plan de l'action politique, reste elle-même liée aux images d'une politique théologique, même si, parallèlement, le souverain est pris par une individualisation qui permet de juger son action dans le temps qu'il gouverne. On sera ainsi à même de pouvoir évaluer le souverain à l'aune de l'institution qu'il représente, et qui trouve son fondement dans les marques d'une théologie politique, mais aussi à l'aune des responsabilités qu'il exerce parce que c'est aussi l'individu qui gouverne : or, c'est cet individu qui intéresse et que la tragédie représente afin qu'il soit épié par le public. C'est dans ce dualisme que se placent aussi bien les théoriciens politiques que les auteurs de tragédies, quitte à parfois énoncer le dualisme sous forme de contradictions tragiques.

En insistant sur le fait que la compréhension de soi, à travers l'examen des modalités théologiques et la mise en place d'un travail théorique sur la raison qui induit nécessairement une théorisation du temps et de l'histoire, Blumenberg permet de souligner un phénomène constitutif du commencement de cette phase historique qu'on appelle les Temps modernes. Seuil? Rupture? Blumenberg répond ainsi :

À quoi doit-on s'attendre, en effet, lorsque se pose la question d'un changement d'époque? Étant donné que toute histoire est constituée de changements, il faut admettre que les mouvements des époques se chevauchent tout comme ils sont des phénomènes d'accélération, mais aussi qu'ils n'ont qu'un sens « univoque » et qu'ils sont placés dans un réseau structurel, bref : qu'ils sont interdépendants. Celui qui parle de la réalité d'un changement d'époque se charge de prouver que quelque chose de définitif s'est décidé. Il doit être possible de montrer qu'il y a là quelque chose qui ne pourra plus être évacué du monde, que quelque chose d'irréversible s'est installé¹⁰.

9. Ernst Kantorowicz, *Les deux corps du roi : Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. Jean-Philippe Genet, Nicole Genet, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1987 [1957].

10. Hans Blumenberg, *La légitimité des Temps modernes*, p. 532.

THÉÂTRE DE L'EXPÉRIMENTATION, THÉÂTRE DE L'EXCÈS : L'ÉCHAFAUD MORTEL

82

C'est, je crois, à partir de ces éléments, qu'il est utile de lire et d'évaluer le théâtre de Hardy et la tragédie « irrégulière », des premières années du XVII^e siècle. Directement liées à la fin des Guerres de religion et au règne d'Henri IV, ces pièces apparaissent, de prime abord, comme une disposition esthétique et spectaculaire des transgressions possibles et s'interrogent elles-mêmes sur l'impact qu'elles produisent ou envisagent de produire sur des spectateurs (et plus rarement des lecteurs) sans habitudes ni traditions exactement constituées. En n'oubliant pas que cette tragédie dite « baroque » s'intègre dans un mouvement général touchant l'esthétique (les histoires « sanglantes » ou « tragiques » ont bien des choses à voir avec la tragédie de ce temps) et dans un mouvement européen plus vaste (théâtre anglais, d'une part, et d'autre part, théâtre contre-réformiste espagnol et allemand), je chercherai donc, à déterminer en quoi cette invraisemblance spectaculaire, transgressive ou sanglante vient à la fois définir le rôle possible du souverain sécularisé, envisager des conduites sociales *exceptionnelles*, sidérer le spectateur par un éblouissement de violence, l'intéresser par la représentation des mécanismes 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'État généralement ré-instituée dans les 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.

Mais, 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 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 entraînera le public, parce qu'il sera saisi de manière urgente et parfois angoissante, à exercer son jugement. Toutefois, cette disposition n'est pas aléatoire, elle répond à la vraisemblance du temps, ou à sa vérité, comme on voudra : il ne s'agit pas d'empiler des crimes pour le simple plaisir de la représentation de l'excès, mais d'imaginer une linéarité discontinue, ponctuée de moments forts qui, nécessairement, ouvriront sur un débat

que les derniers actes mettront en scène. *Via* l'exercice épique du désordre du monde figuré par des cas et des conduites qui l'hyperbolisent et qui, littéralement, saisissent le spectateur — comme on est saisi par un spectacle et comme on saisit un juge d'instruction —, on sera nécessairement entraîné à commenter les catastrophes et à évaluer ce que le monde propose pour y pallier.

Pour que tout cela soit visible, il faut que tout cela soit vu sur un lieu d'exception. Et pour que ce lieu privilégié, et que l'on doit bien voir, soit exceptionnel, il faut aussi qu'il existe en référence à d'autres lieux remarquables. Ainsi, dans ces lieux recyclés, dans ces jeux de paume, ces salles de festin, ces lieux de divertissements, ces salles de sport ou ces salles polyvalentes aménagés, le public doit se trouver face à l'exercice nouveau d'un art qu'il perçoit en fonction des références qu'il possède. En ce sens aussi, le théâtre est un art neuf, autrement dit un art en constitution, voire en construction, c'est une nouvelle manière de représenter le monde sur un lieu particulier durant un temps social particulier (le temps de la représentation, ou plutôt de la séance — pratique théâtrale qui excède le temps étroit de la représentation de la fiction, puisqu'il s'agit aussi d'un temps de sociabilité —) fixé dans un espace déterminé à l'intérieur de la cité (plus encore que de la cour).

Le public est donc face à un praticable installé en hauteur, face à un *échafaud*, autrement dit à un espace scénographique déjà vu et conçu comme en référence à l'échafaud des places publiques. Car on aurait tort de minimiser cette proximité lexicologique, scénographique et esthétique. Il est inutile ici, je pense, de donner à lire tous les textes et définitions qui déterminent l'échafaud, à l'époque, comme à la fois l'estrade sur laquelle on *exécute* les condamnés, les personnages de théâtre, les pièces et les cérémonies religieuses. L'échafaud est en effet avant tout un dispositif scénographique surélevé destiné à permettre au public de mieux voir ce qu'on lui donne à voir, qui indique d'abord le lieu du supplice, puis la scène, mais aussi l'autel. Sur le premier, le bourreau et sa victime jouent leur rôle et comme le dira Furetière, il est « le petit théâtre que l'on dresse en une place publique, sur lequel on roue les criminels, on coupe la tête à un gentilhomme¹¹ », et en cela, il est l'espace sur lequel se joue une « tragédie » (mot que l'on retrouve souvent en de tels cas puisque le tragique, en ce temps, est avant tout ce qui est sanglant) bien réelle. Le dernier est le lieu sur lequel se joue une cérémonie sacrée, une liturgie mystique qui figure le mystère de la transsubstan-

11. Antoine Furetière, Entrée « Échafaud », *Dictionnaire universel*, 1690.

tiation : le passage sacré d'une hostie à la chair, au *corpus* du Christ, autrement dit la transformation qualitative du pain en chair. Entre les deux se situe la scène qui assure à la fois la représentation d'un sacrifice et le passage d'un corps de comédien à l'entité d'un personnage. De là, on nommera « échafaud » la scène sur laquelle jouent les comédiens. Ainsi, l'échafaud ne perdra jamais son sens premier, qui est celui du lieu surélevé, aisément observable, estrade ou tréteau, et qui, de fait, se distingue de ceux qui regardent et différencie le lieu de la vision et le lieu de l'exécution ou du sacrifice.

84

Dans le cas de l'échafaud des hautes œuvres, la scène est un espace-temps singulier où la mort devient une cérémonie juridique, sociale, justifiée et légitime, mais aussi un rituel destiné à, d'une part représenter la punition de la loi, d'autre part célébrer le passage du condamné contrit à l'espérance d'un salut, *via* l'expiation et la réintégration. Puni par le monde, confessé au préalable, pardonné par Dieu (c'est le rôle de la confession) et finalement privé de vie, l'homme exécuté selon un rituel réglé, peut accéder à une possible vie éternelle. Au centre du schéma classique faute-accusation-aveu-pardon-réintégration, la grande scène de la mort sur l'échafaud a sa place sociale et religieuse : c'est là une sorte de « technique du salut », telle que Max Weber peut l'entendre. On notera cependant, en rappelant les arguments développés au début de cet article, que cette cérémonie perd de son caractère religieux, voire sacré, pour devenir un mode d'expiation séculier, ou politique, tout en gardant les marques de son rituel : c'est un premier pas vers l'exécution capitale judiciaire et sociale, vers l'idée que seule la société punit le coupable, fait de son cas un modèle à ne pas suivre, donc un exemple de vengeance légitime et légale, et indique qu'une réintégration est possible à partir du moment où le coupable renonce à ce qui le constitue en personne, à sa vie dans la cité. Ce n'est qu'un premier pas, dans la mesure où les signes du rituel et de la cérémonie sacrés, et même la procédure tout entière dirigée vers la question du salut de l'âme du coupable, résistent à une totale sécularisation et à une instrumentalisation politique de la punition capitale. Là encore, nous entrevoyons un passage, une sorte de seuil problématique et ambigu sur lequel la tragédie saura s'arrêter.

Et simultanément, ce passage rituel, cérémoniel, social et judiciaire, offre un véritable spectacle en hauteur, et une série d'effets capables de servir, selon les cas, aussi bien à l'édification de la foule (la punition comme moyen de convaincre par l'exemple), à l'héroïsation du condamné (voire à sa sanctification), qu'au contentement pervers de ceux qui prennent du plaisir à la vue du sang et à la souffrance de leurs semblables (Saint-Réal, en 1672 dans *De l'usage de*

l'histoire, ne sera pas le premier à remarquer la chose¹²). En d'autres termes, et pour citer Corneille, on voit sur ce théâtre surélevé le crime «à visage découvert¹³». Ce faisant, l'exécution *capitale* sur l'échafaud, ne peut être séparée du jeu des comédiens de tragédie tant l'analogie apparaît dans les textes, et tant la référence est commune lorsqu'on emploie le terme pour parler du théâtre. Car de même que l'espace de l'exécution détermine une sorte de sacrifice sur une plateforme en hauteur et devant un public, l'espace théâtral représente le même lieu soumis aux mêmes regards, mais déplacé sur une estrade propre à la représentation d'un monde : monde dégradé et comique pour la farce, monde héroïsé, pour la tragédie. Si bien que la mort, représentée par une actualisation sanglante en place publique à l'intérieur d'une cérémonie à la fois sacrée (le passage à la vie éternelle du pécheur contrit), sociale (la punition du coupable) et esthétique (le plaisir de la vue du sang ou celui de voir *bien* mourir), sera l'enjeu de la représentation théâtrale tragique et déterminera les mêmes effets médiatisés par la fiction et le corps des comédiens. C'est là que nous retrouvons l'idée du passage à la modernité, de la cérémonie sacrée et sociale, à la représentation esthétique et politique.

SNUFF-TRAGÉDIE ?

Or, ce passage est marqué par une série d'hésitations et de mythes qui semblent interroger et commenter cette proximité. Le théâtre, en effet, semble hésiter à accepter que la *mimésis* ne repose pas sur le fait de mimer la réalité pour l'imiter exactement, mais, suivant en cela Aristote, détermine la *mimésis* comme un moyen de représenter, autrement dit, d'installer un rapport, réfléchi et médiatisé par l'œuvre d'art, avec le monde. Ainsi, tout en produisant sur scène des fictions, la tragédie semble rêver la possibilité de leur actualisation réelle sur la scène même. Tout en représentant le meurtre, le viol ou l'exécution, donc en jouant sur le *comme si* propre à l'exercice théâtral, le théâtre *joue* à éliminer le *comme si* en supprimant la distinction entre la fiction sanglante et le sang versé. Si bien qu'on en vient à vouloir aller au plus près de la transparence entre la représentation et le réel, en s'éloignant de l'idée que la représentation est un moyen esthétique d'of-

12. César de Saint-Réal, *De l'usage de l'histoire*, René Démoris, Christian Meurillon (éds.), Lille, Presses de l'Université de Lille, 1980 [1672].

13. Pierre Corneille, « Discours sur la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable et le nécessaire », *Trois discours sur le poème dramatique*, p. 110.

frir au spectateur l'illusion que les corps, les décors, les voix et les gestes sont autre chose que ce qu'ils voient directement et que cet ensemble est le simulacre d'une autre réalité. L'analogie sang fictif/sang versé est telle que l'histoire du théâtre véhicule des informations mythiques ou fantaisistes, selon lesquelles le théâtre, parfois, souhaite mêler les genres et confondre, dans un même geste, la mort-spectacle rituelle, cérémonielle, et le spectacle fictionnel de la mort, l'exécution capitale et la mort du personnage, afin que le spectateur ne soit plus en état d'opérer la disjonction entre l'échafaud judiciaire et l'échafaud théâtral.

Ainsi, par exemple, on trouve dans de nombreux textes critiques anciens et modernes, l'anecdote de cette représentation de *Judith et Holopherne* en 1549 à Tournai lors d'une entrée de Philippe II d'Espagne dans la ville, où, au cours de la représentation de théâtre qui clôturait l'entrée, la comédienne (ou le comédien jouant Judith) poignardait (ou décapitait) réellement un condamné à mort. Henri Rey-Flaud¹⁴, reprenant en 1983, sans guillemets, un texte de 1878¹⁵ qui lui-même

86

14. Henri Rey-Flaud, « Comme sur une autre scène, ou le Moyen Âge de l'imaginaire », *Europe*, n° 654, octobre 1983, p. 93-101.

15. Frédéric Faber, *Histoire du théâtre français en Belgique depuis son origine jusqu'à nos jours d'après des documents inédits reposant aux Archives générales du Royaume*, Bruxelles, Paris, Fr. J. Olivier, Maison Tresse, 1878-1880, tome I, p. 14-15: « Jean de Bury et Jean de Crehan, jurés chargés de la décoration des rues, avaient imaginé de “rendre au naturel” l'exploit biblique de Judith ; en conséquence, on avait choisi un criminel condamné à être tenaillé pour remplir le rôle d'Holopherne ; ce malheureux, coupable de plusieurs assassinats et convaincu d'hérésie, avait préféré la décapitation à l'horrible supplice auquel il était condamné, espérant peut-être qu'une jeune fille n'aurait ni la force, ni le courage de lui couper la tête ; mais les jurés ayant eu la même appréhension, avaient substitué à la véritable Judith un jeune garçon condamné au bannissement et auquel on promit sa grâce, s'il jouait bien son rôle. En effet, lorsque Philippe s'approcha du théâtre où l'on représentait le mystère, la prétendue Judith dégaina un cimeterre bien affilé, et, saisissant les cheveux d'Holopherne qui feignait de dormir, lui appliqua un seul coup, avec tant d'adresse et de vigueur que la tête fut séparée du corps. Aux flots de sang qui s'élançèrent du col du supplicié, des applaudissements frénétiques et des cris d'indignation s'élevèrent du milieu des spectateurs, le jeune prince resta seul impassible, regardant avec curiosité les convulsions du décapité, et, disant aux seigneurs qui l'accompagnaient: “Bien frappé”. Ce sang-froid du prince, devant cette horreur, pouvait faire présager les cruautés qui signalèrent son règne. On dit même qu'il attacha à sa personne, le jeune homme qui avait si “bien frappé”, et qu'il l'employa à des actes secrets d'iniquité. »

reprend intégralement, sans le citer, un ouvrage de 1846¹⁶, assure que deux compagnons, décidant de rendre au naturel le drame de Judith,

choisissent, pour tenir le rôle d'Holopherne cette fois encore un criminel condamné à être tenaillé et qui préféra la décapitation, dans l'espoir peut-être qu'une jeune fille n'oserait pas frapper. Mais les organisateurs avaient tout prévu et avaient retenu comme Judith un jeune homme condamné au bannissement et auquel on avait promis sa grâce en cas de succès. Et de fait, au moment prévu, Judith, saisissant les cheveux d'Holopherne qui feignait de dormir, lui trancha la tête aux applaudissements frénétiques des spectateurs¹⁷.

Il semble bien, à la lecture des derniers ouvrages sur la question, que ce ne soit qu'un mythe et que les détails aient été plus ou moins forgés au XIX^e siècle, et Jody Enders, dans son *Death by Drama and other Medieval Urban Legends*¹⁸ considère que ce genre d'anecdotes est à replacer dans le genre des « légendes urbaines ». Toutefois, on a pu voir dans l'Italie médiévale et renaissante, que les

16. Selon une certaine Mme Clément, née Hémary, et se recommandant d'un « manuscrit inédit de feu M. H. Delmotte, père, à Mons, l'affaire est donc certaine » (*Histoire des fêtes civiles et religieuses, usages anciens et modernes de la Belgique méridionale et d'un grand nombre de villes de France*, Aresnes, C. Viroux, 1846, p. 123-124). Selon A. de La Grange (*Les Entrées de souverains à Tournai, d'après les originaux du dépôt des archives et les manuscrits de la bibliothèque communale*, Tournai, H. Casterman, 1885) tout cela n'est pas sérieux. On notera enfin que certains critiques modernes, comme Jacques Morel (voir Jacques Morel, « Le théâtre français », dans *Histoire des spectacles*, Guy Dumur (dir.), Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Éditions Gallimard, 1965, p. 739) et Patrick Dandrey (citant Morel dans « Le sang de Don Gormas et les yeux d'Hippolyte, dramaturgie et imaginaire médical au XVII^e siècle », *XVII^e siècle*, n° 182, janvier-mars 1994, p. 53), colportent l'anecdote... Dernièrement, en 1995, une discussion sur la liste Perform a permis de croiser quelques arguments, en particulier grâce à Jesse Hurlbut. Enfin, les archives de Tournai ayant brûlé en mai 1940 (lors d'un accident sans rapport avec la guerre du reste), l'enquête scientifique risque d'être ardue... Ce dossier demanderait à être repris, ce à quoi nous nous emploierons (Géraldine Cordin, en thèse à l'Université de Paris X-Nanterre, a débuté un intéressant dossier sur cette question), aidés de Michel Magnien (Paris III) et de Jelle Koopmans (Amsterdam) qui ont eu la gentillesse de répondre à nos questions en nous donnant généreusement leur dossier sur cette troublante histoire.

17. Henri Rey-Flaud, dans « Comme sur une autre scène, ou le Moyen Âge de l'imaginaire », p. 101.

18. Jody Enders, *Death by Drama and other Medieval Urban Legends*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2002

passions et les exécutions avaient lieu sur les mêmes lieux scénographiques¹⁹, et surtout, on a pu mieux comprendre, à la lumière des travaux sur les passions et les mystères médiévaux, à quel point les frontières entre les représentations et le réel pouvaient être poreuses.

Si le public médiéval distinguait, autrement que nous ne le faisons, représentation et réalité, il n'est pas interdit de penser que certains spectacles (les mystères en particulier) et certaines exécutions, pouvaient, sinon se confondre, du moins s'emprunter réciproquement quelques formes. En outre, comme on l'a vu, la situation de 1549, et surtout celle du début du xvii^e siècle, conduit à penser que, bien que ces anecdotes soient contestables, l'échafaud judiciaire et l'échafaud théâtral²⁰ tissent des relations analogiques particulièrement instructives. La mise en spectacle du meurtre, du viol et du sang contribuerait donc d'abord, dans ce théâtre en constitution, à une interrogation sur la représentation et sur ses limites, sur la *mimésis* comme imitation presque parfaite du réel et non comme rapport différé, afin que le spectateur soit saisi par cette proximité du sang versé et du sang représenté, pris dans l'analogie transparente, et ne sache finalement plus très bien s'il assiste à la mise en scène d'une œuvre d'art ou à une véritable action sanglante. Là est peut-être le premier plaisir, celui de douter de la réalité de la représentation, de penser un moment que l'on n'est pas au théâtre, mais dans le lieu que l'on vient juste de quitter : celui des échafauds de la place de Grève, de la guerre sauvage de tous contre tous, des exactions quotidiennes, ou de la rue violente. Mais très vite et presque simultanément, un second plaisir advient, qui est celui qui permet au spectateur de constater qu'il est bien entré au théâtre, que ce qu'il voit est feint, que ce sang n'est pas là *pour de vrai*, et qu'il est bien représenté. Horreur, surprise, inquiétude, doute, puis (ou simultanément) assurance d'être au théâtre, mais aussi conscience que le théâtre représente et dévoile le réel duquel il se nourrit. C'est de cette hésitation et de ce double-jeu que joue le théâtre de ce temps en passant par la matérialisation scénographique de l'analogie : l'échafaud. Dès lors, situées au sein d'un rapport spatial analogique, les fron-

88

19. Kathleen Falvey « Early Italian Dramatic Traditions and Comforting Rituals: some Initial Considerations », dans *Crossing the Boundaries. Christian Piety and the Arts in Italian Medieval and Renaissance Confraternities*, Konrad Eisenbichler (dir), Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, 1991, p. 33-55.

20. Voir Élie Konigson, « Les objets de représentation au théâtre. xvi^e-xvii^e siècles », *Nouvelle revue du xvi^e siècle*, vol. 2, n^o 14, 1996, p. 189, et Jacques Truchet, « Note sur la mort-spectacle dans la littérature du xvii^e siècle », *Topique: Revue freudienne*, n^{os} 11-12, octobre 1973, p. 281.

tières entre le spectacle de la mort réelle et publique, et le spectacle de la mort publiquement représentée, peuvent jouer de leur porosité. Si bien que l'une et l'autre peuvent donner lieu à toutes sortes de conduites sociales qui ne vont plus seulement dans le sens d'une sacralité du rituel judiciaire, mais à la fois d'un plaisir à assister à la monstration du sang et d'autre part d'un intérêt à en saisir les ressorts, les raisons et les causes, d'un intérêt à juger le supplice et le supplicié.

Le public est donc là, en bas, le comédien et le condamné sont, de gré ou de force, mis en spectacle, et le plateau est surélevé. La punition figurée donne alors de l'effroi (une crainte censée être dissuasive)²¹ au sein d'une cérémonie particulière pour l'exécution, au sein d'une représentation particulière, pour le théâtre, mais donne aussi lieu à un plaisir social (se rassembler) et curieux (voir un divertissement exceptionnel), ainsi qu'à un plaisir du jugement (comprendre le cas et discuter le verdict). On admire la manière, on observe le déploiement du rituel et la disposition de la procédure, on est saisi par le courage des héros, et l'on juge à la fois leur attitude devant la mort, et les raisons de leur supplice. Dès lors, édification des foules et héroïsation du condamné, réintégration sociale et religieuse — voire sanctification — du coupable, expiation et pénitence, crainte de la punition et pitié pour le condamné contrit, enfin engouement pour le sang, se confondent. Et dans le même temps, saisi par la force de l'effet sanglant, pris dans la multiplicité des émotions et des interprétations possibles, le public, en contre-bas, s'émeut, hésite sur la distinction entre lui et le supplicié, juge des significations représentées par la procédure, par les personnages, par l'acte lui-même, et peut aborder les causes de ces effets. Et, une fois de plus, un passage s'est opéré qui a rendu l'expérience sociale sacrée infiniment publique, voire politique, et a permis la représentation sécularisée de la mort, voire une représentation au carré lorsqu'il s'agit du supplice théâtral.

LE LIEU ET LA SÉANCE

Ce lieu non spécifique, référencié à l'échafaud judiciaire, et dans lequel le public est majoritairement debout (dans le parterre), bruyant (au moins jusqu'au début du XVIII^e siècle) et même mouvant, contenu dans une salle rectangulaire, face à une petite scène étroite et profonde que le parterre voit en contre-plongée, est

21. Voir Constance Cagnat, *La mort classique. La mort dans la littérature française en prose de la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Champion, 1995, et Thierry Pech, *Contre le crime, droit et littérature sous la Contre-Réforme, les Histoires tragiques (1559-1644)*, Paris, Champion, 2000.

donc aussi un espace de rencontre social en même temps qu'un spectacle dans lequel n'importe qui pourrait, et même *peut*, intervenir. C'est à la manifestation de cet ensemble que participent les comédiens, le parterre, les gradins et les loges. Il s'agit donc d'une transaction assumée : les comédiens sont là pour jouer, donc pour paraître comme des personnages *et aussi* pour rencontrer des spectateurs dans l'enclos du théâtre ; les spectateurs viennent pour les entendre, voir le spectacle, et simultanément pour rencontrer d'autres spectateurs. D'un côté la pièce se donne comme un objet théâtral, éphémère, autonome, séparé de la réalité des spectateurs avec ses codes de représentation (une déclamation, une gestuelle, un temps de fiction, des costumes plus ou moins particuliers), de l'autre elle s'inscrit comme un moment et un lieu de contact entre des comédiens et des publics, contact d'autant plus net qu'il sera explicité, dès 1637, par l'insertion des spectateurs dans l'espace de la scène.

90

Le degré de théâtralité, peu à peu mis en place par l'actualisation sur scène des codes de jeu, la convention du (ou des) décor(s) et la déclamation des textes poétiques, qui signale la séparation entre les publics et les personnages de l'intrigue, renvoie ainsi à l'expression simultanée d'une représentation virtuelle (l'intrigue) et d'une assemblée explicitement réunie autour de cette représentation. Dès lors, la fiction représentée *et* la séance de théâtre apparaissent elles aussi comme *poreuses*. Elles laissent communiquer l'espace virtuel et l'espace réel, le temps de fiction et le temps de représentation par le fait même de la séance-assemblée et des distances assumées qu'elle produit²² : les spectateurs ont ainsi, de fait, leur mot à dire (tout haut au besoin) sur la fiction et sur l'art déployé, au point que la fiction peut aussi intervenir sur les spectateurs²³. C'est donc non plus en marge de la ville, mais au centre des pratiques sociales de la ville, et géographiquement au centre de Paris ou de Rouen par exemple, que la ville se représente elle-même par la répartition des spectateurs, et que le discours de la représentation s'exercerait, au centre de ce centre, sur la petite scène de la fiction.

Le problème est ainsi, pour les comédiens et pour les préposés au texte (qui deviendront des auteurs) d'engager les spectateurs dans la fiction, et pour cela de surprendre, de saisir et d'intéresser les spectateurs par des effets massifs, spectaculaires, discursifs, fictionnels, et par la mise en place de questions majeures difficiles

22. Voir Christian Biet, « L'avenir des illusions et l'illusion perdue », *Littératures classiques*, Patrick Dandrey et Georges Forestier (dirs.), n° 44, Paris, Champion, 2002.

23. Voir par exemple, l'inclusion du spectateur comme témoin impuissant dans *Scédase ou l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy.

à résoudre, autrement dit de cas problématiques. Car, dans le même temps que cette salle et ces publics sont pris par le bruit, le mouvement et l'inattention, il s'agit de faire en sorte que de brefs instants d'émotion (les larmes, le rire), de silence et peut-être aussi d'illusion, soient possibles. Si venir au théâtre est un plaisir social, voir jouer un comédien peut être aussi un plaisir, malgré la dispersion et l'inattention consubstantielles à la séance de théâtre. Et s'il existe un plaisir à observer l'art d'un virtuose capable d'interpréter des numéros d'*actio* et de *declamatio*, il est encore d'autres plaisirs qui sont propres à la fiction représentée : le plaisir de sentir la beauté des vers, et d'en être séduit grâce à l'art du jeu virtuose, le plaisir d'être ébloui par les effets de la fiction, enfin, et grâce à l'accumulation de ces plaisirs, celui d'aborder les questions posées, en un mot, d'exercer un jugement. Le théâtre-échafaud, d'abord théâtre de l'action frappante cherchera alors, en s'appuyant sur les grands principes de la tragédie humaniste du xvi^e siècle — qu'on peut voir, parallèlement, se prolonger dans les textes de Montchrestien comme *Sophonisbe*²⁴ par exemple — et sur ses formes (élégie, monologue, chœur, etc.), à devenir un théâtre-discours, à fonder un lieu de parole dans la cité et sur la cité, dans la mesure où il dispose de plus en plus clairement de codes de représentation de plus en plus nets, de rôles sociaux débattus mais reconnus, d'une série d'acteurs sociaux dont la société, malgré les résistances et les oppositions morales et religieuses, doit bien reconnaître l'existence, voire l'utilité.

91

Mais, au début du xvii^e siècle, cet art neuf, destiné à parler sur le monde et sur l'homme dans le monde, n'a pas encore obtenu un véritable droit de cité, ni n'a encore su constituer sa légitimité qui permettra le passage massif au discours. Alors il faut laisser l'exercice du discours à quelques-uns et frapper le plus grand nombre, engager des effets violents, surprendre, représenter des actions aussi intéressantes que celles des échafauds judiciaires, et donner à juger, à leur manière. Alors il faut soulever les questions les plus fortes disposées au cours de cas problématiques, incertains et symboliques, et donc parler des passions, des contenus nobles et grands, en prenant pour cela des exemples fameux.

RENDRE VISIBLES LES CONTRADICTIONS

On le voit, les questions que soulèvent, *pratiquement* sur la scène, la tragédie et la tragi-comédie de ce temps sont massives, intenses et s'appliquent à saisir le spectateur. Il sera donc capital de figurer l'extrême visibilité des questions posées à travers des actions fortes, extraordinaires, qui saisiront l'attention du spectateur tout

24. Antoine de Montchrestien, *Sophonisbe*, Caen, Vve Jacques Le Bas, 1596.

en respectant l'exceptionnalité des situations dans lesquelles les personnages sont plongés. Et s'il y a, à tous les niveaux de la représentation, la nécessité de représenter par l'hyperbole, la conséquence qui en dérive sera que la représentation frappante de ces crises sera fondée sur l'excès. Mais, cet art spécifique de la représentation est ce qu'il est, autrement dit un art de la mise en scène qui repose, à la faveur d'un événement excessif et grave, sur un système de contradictions dont l'intérêt se fonde sur la disposition contradictoire et dialoguée de positions elles-mêmes contradictoires et paradoxales, énoncées par des personnages au sein d'une linéarité complexe. Cette linéarité, parsemée de carrefours interprétatifs, d'énigmes, de doutes herméneutiques et de questions qui entretiennent l'attention du spectateur, est ainsi fondée sur le passage d'un ordre pacifique à un désordre violent et sanglant, puis, souvent (mais pas toujours), d'un désordre éclatant à un ordre pacifié (de la paix à la crise, de la crise à la catastrophe, et de la catastrophe au dénouement heureux), ou du désordre à deux ordres finaux opposés (celui de la terre et celui du ciel par exemple), ou enfin du désordre à la plainte et au deuil (qui supposera qu'on conserve encore le chœur). Et c'est en cela que le théâtre intéresse son public puisqu'il émeut, qu'il effraie par l'horreur, qu'il surprend et étonne (à la manière de la *meraviglia* italienne), qu'il interroge, qu'il fournit parfois des solutions positives capables d'engendrer un espoir (parfois paradoxal, on le verra), pour la comédie et la tragi-comédie (et aussi, très souvent, pour la tragédie), ou qu'il laisse le spectateur dans le deuil (l'élégie) ou dans l'irrésolution.

Mise en scène du désordre, mise en place des contradictions, puis débat (généralement judiciaire), puis expression d'un deuil ou d'un blâme *poétisé*, enfin, parfois, retour à l'ordre et à l'harmonie, la tragédie figure alors une réflexion critique et poétique sur le monde, le pouvoir, la loi et, après avoir transformé les contradictions en ambiguïtés, laisse revenir le spectateur (et le lecteur) sur la complexité du cas pour en envisager la critique. Si, souvent, une sorte de volonté de concorde ou d'harmonie clôt l'intrigue (par une stabilisation dans un effet de persuasion), la mise en place des affrontements, des contradictions et des ambiguïtés a permis, en même temps l'éclosion d'une émotion violente et durable, une réflexion sur le mode de représentation, enfin un raisonnement critique sur l'état des questions posées par la crise tragique²⁵.

25. On pourrait alors voir dans cette re-naissance de la tragédie, une sorte de réplique de ce qui s'est passé en Grèce, quelques siècles plus tôt... Voir, sur ce point Emmanuelle Damblon, « Du tragique au rhétorique », dans *Rhétoriques de la tragédie*, Michel Meyer (dir.), Paris, Presses universitaires de France, à paraître.

Et c'est à ce prix que la tragédie intéresse les spectateurs. C'est à ce prix que ces spectateurs déterminent par leur jugement forgé au long de l'intrigue, l'adéquation ou non du souverain, du père et du mari, à la légitimité à laquelle ils aspirent, et l'adéquation du souverain (public, le roi, ou domestique, le père) de fiction au souverain contemporain. Or tout le but de la tragédie et de la tragi-comédie est de montrer que ce jugement ne va pas de soi, qu'il est difficile, donc intéressant, voire divertissant. Il est alors primordial que le spectateur hésite et s'arrête un moment, lorsqu'il doit se prononcer sur un cas hyperbolique et complexe, à la faveur d'une crise spécifique et violente que l'auteur prendra comme sujet et comme fable, et dont il suivra le cours. C'est finalement parce qu'il y a excès extraordinaire et figuration hyperbolique du monde, qu'il y a matière à intérêt et nécessité de jugement, c'est parce que ces excès peuvent paraître invraisemblables qu'ils sont amenés à offrir un exemple pour penser le pouvoir, la loi et les mœurs, puisqu'ils saisissent, qu'ils émeuvent et qu'ils choquent.

93

L'ÉCHAFAUD-MIROIR ET L'ESTRADE DU JUGEMENT

Sur l'échafaud du théâtre, cette future table de dissection représentée par Rubens, dont parlera Lautréamont et qu'Éluard et Breton sauront magnifier, on va donc mettre en scène des cas majeurs, hyperboliser les effets dans les corps et dans le verbe, surprendre par des gestes et des mots à tous égards frappants, disposer les fictions en démonstrations plus ou moins discontinues, avec des scènes fortes et des séquences pathétiques, épiques et judiciaires, pour engager le public réuni à s'émouvoir et à juger. Car si l'échafaud judiciaire est une cérémonie sociale qui vient marquer la fin d'une action criminelle, l'échafaud théâtral, lui, doit d'abord représenter l'action criminelle, autrement dit la cause qui détermine le cas judiciaire, et les effets de cette action, autrement dit le jugement du crime (qui peut être ambigu, problématique, et qui peut être débattu au sein de l'intrigue, par les personnages, et dans la réception, par les spectateurs). On sait à quel point la tragédie n'a cessé, durant tout le siècle, de dresser, sur son tréteau-échafaud, la représentation des passions criminelles actualisées par les actions des héros, et le jugement prononcé sur ces crimes. Ainsi, à travers les cas exposés, qui sont tous des illustrations propres à analyser des conduites humaines exceptionnelles, particulièrement représentatives et frappantes de l'effectuation des passions, la tragédie aura besoin de prendre pour personnages des héros extraordinaires trouvés dans l'Histoire ancienne (et moderne au début du XVII^e siècle), dans la mythologie ou (toujours au début du siècle) dans les histoires tragiques.

Or, le tout premier objet propre à cette réflexion/réflexion sur l'implication des passions dans les conduites humaines est bien évidemment le souverain : cet homme particulier dont le public curieux aime tant épier les actions représentées sur le théâtre... En effet, la représentation du souverain pris par ses passions suivie du sacrifice spectaculaire du souverain, permet de poser, de toutes les manières, la question de la légitimité de la souveraineté. À travers des représentations plus ou moins violentes, le genre tragique met donc systématiquement le souverain à la question, soulève le voile de l'État, et envisage, une fois ce procès-processus-sacrifice accompli, la manière dont une monarchie légitime est possible. On sait aussi que dans ce grand procès du souverain en mal de souveraineté, ou du tyran en mal de légitimité, la tragédie s'arrête sur des cas de violence extrême et d'impuissance extrême.

94

Tout dernièrement, à propos de *Scédase ou l'hospitalité violée*, j'ai été amené à montrer que le souverain, juge par sa fonction première, peut se trouver dans l'incapacité d'exercer une justice équitable et que le public, ayant seul assisté aux forfaits, est lui aussi dans l'incapacité d'intervenir sur ce monde d'horreur, de crimes et de viols préalablement montré aux spectateurs, représentés comme témoins muets et impuissants à intervenir sur le cas²⁶. Outre le fait qu'il représente, dans sa pièce, le procès de la loi, de l'État et du souverain sur son tréteau de sacrifice, et qu'il immole la justice de l'État puisqu'il la désigne clairement comme injuste et scandaleuse, Hardy inclut en effet le spectateur dans cette perspective, le rend, à proprement parler *interdit*, impuissant, face aux événements sanglants de ce monde et incapable d'intervenir pour empêcher ou juger les forfaits : le spectateur-juge, comme le roi-juge, s'ils peuvent avoir un for interne et savoir où est la justice, ne peuvent actualiser dans leurs actions cette véritable justice et doivent se cantonner à regarder s'effectuer l'exercice de la loi. Ainsi, lorsque le spectateur est seul à voir sur scène deux viols et deux meurtres, il est dans l'incapacité — puisqu'il est au théâtre — de témoigner lorsque le cas est jugé. Et lorsque le roi tient justice, il doit respecter le mode d'administration de la preuve, la procédure, les arguments politiques et la loi finalement inique, même s'il peut être convaincu de la culpabilité des criminels. Ce qu'*exécute* à proprement parler Hardy ici, par les voies de la création théâtrale et sur l'échafaud de la tra-

26. Voir Christian Biet, « Les spectacles du sang, l'incapacité des rois et l'impuissance du public. Représentation de la souveraineté et spectacle violent dans les tragédies du tout premier xvii^e siècle: la tragédie de *Scédase* d'Alexandre Hardy », dans *L'invraisemblance du pouvoir, colloque de Swarthmore*, Jean-Vincent Blanchard et Hélène Visentin (dir.), 2003, à paraître.

gédie, c'est l'illusion d'une justice juste, l'illusion qu'un public (ou une assemblée) peut intervenir pour empêcher l'injustice, enfin l'illusion que le roi est en tout point souverain. C'est ainsi qu'il clôt sa pièce par une élégie qui figure le deuil de la justice, mais c'est par l'illusion frappante qu'il opère sa démonstration, par l'effet violent des crimes représentés, suivis de l'enquête souffrante du père, de la scène de justice, puis de la scène chorale et élégiaque de lamentation.

Une fois qu'il a représenté le cas, dénoncé la justice, convaincu d'impuissance le roi et le spectateur, Hardy ne peut que renvoyer à un autre échafaud, à d'autres tréteaux, à une autre scène qui ne peut être ni la scène sociale et politique de la loi, ni celle du théâtre tragique : à la scène de l'autel qui figurerait la véritable justice, la juste rétribution des péchés et qui préserverait les hommes. Comme si la tragédie ne pouvait finalement que comptabiliser les passions et les crimes, les représenter, montrer le désordre du monde et ses contradictions, sans pouvoir mettre en scène ce merveilleux juste et bon que seules les estrades idéales de la pastorale, au théâtre, et les autels saints de la religion, dans les églises, sont à même de déployer.

Si le souverain est un objet privilégié, parce qu'il figure à la fois le pouvoir, ses ambiguïtés et la réflexion que le public peut tenir à leur endroit, on a aussi vu, dans des pièces comme *Les Portugaiz infortunez*, de Nicolas-Chrétien Des Croix²⁷, que la tragédie s'intéressait encore, à travers des cas ou des épisodes aussi étonnants qu'exceptionnels, à la relativité des croyances et des mœurs — autrement dit à l'altérité — et à l'horreur des passions qui constitue toute l'humanité — autrement dit à ce qui définit l'homme²⁸. Si la *libido dominandi* et la *libido sentiendi* saisissent les souverains, elles structurent également les actions de tous les personnages, quels qu'ils soient : elles déclenchent les guerres et causent les malheurs. Ce que représente Des Croix dans sa tragédie, c'est la manière dont la curiosité — qu'on aurait pu d'abord penser vertueuse — se convertit en violence dès lors qu'elle est accompagnée du désir de dominer l'autre, de l'instrumentaliser par tous les moyens, en un mot de le mettre à son propre service et de transformer la curiosité en intérêt. Ainsi, entre les fautes et les passions des Noirs et des Blancs, entre les cruautés et les calculs des Manicains et des Portugais, la tragédie hésite à donner la palme, si je puis dire. Et Des Croix s'interroge alors, à la fois sur

27. Nicolas-Chrétien Des Croix, *Les Portugaiz infortunez, tragédie*, A. Maynor Hardee (éd.), Genève, Librairie Droz, coll. « Textes littéraires français », 1991[1608].

28. Voir Christian Biet et Sylvie Requemora, « L'Afrique à l'envers ou l'endroit des Cafres, Tragédie et récit de voyage au XVII^e siècle », dans *L'Afrique au XVII^e siècle*, Alia Baccar (dir.), PFSL, Seattle, Tübingen, Günther Narr, 2003, à paraître.

la colonisation de la Contre-Réforme — la violence au service de la foi à des fins de domination et de commerce inique —, la possibilité d'entamer une conquête tolérante des territoires ignorés — la politique coloniale française étant alors donnée comme bonne et utile —, et sur le fait que l'homme, pris par ses passions, est dans la Chute et qu'il lui faut expier. Dès lors, ce sont les Portugais, comptables des fautes de leurs prédécesseurs, qui sont sur l'échafaud, ce sont eux qui sont exécutés, dépouillés, mis à nu et mis à mort, pour que quelques-uns d'entre eux sortent de l'estrade et aillent peut-être marcher vers un Salut incertain. En figurant, par des scènes saisissantes (la première rencontre entre deux mondes : fascination, rejet, tentative d'appropriation, affrontement) et par des effets majeurs (bataille, dépouillement, nudité, mort) les rapports entre les races et les civilisations, la tragédie montre, par des effets violents et sur l'échafaud même, les contradictions, les heurts et les hésitations que les « Grandes Découvertes » impliquent.

Après avoir mis le souverain à la question et en question, après avoir représenté son sacrifice, la tragédie sait donc aussi impliquer l'humanité en impliquant les spectateurs. On assiste alors à une double réflexion, religieuse et politique, séculière, à partir de la figuration scénique des exactions humaines, à la manifestation d'une angoisse inquiète sur le monde qui, décidément, ne peut plus s'appuyer sur une série de valeurs que l'actualité et l'histoire proche (les voyages terribles, les guerres de religion, les meurtres de toutes sortes) ont brouillées et rendues incertaines.

LE TRÉTEAU TRAGI-COMIQUE

Dans cette figuration du doute par le moyen du théâtre, et dans cette représentation des horreurs, des transgressions et des violences, la tragi-comédie, genre hybride, a aussi sa part, sur un ton mineur. Sur un plan plus « domestique », elle sait s'interroger sur la nécessité des règles et même des dogmes qui régissent les familles et les mariages. Et une fois de plus, il s'agit de soutenir des effets, autrement dit de prendre des cas particulièrement notables et qui affrontent, cette fois de manière romanesque, des questions sensibles.

Dans *Elmire ou l'heureuse bigamie*²⁹, Hardy entend divertir en présentant l'histoire d'un aristocrate allemand, le comte de Gleichen, prisonnier des

29. Alexandre Hardy, *Elmire ou l'heureuse bigamie*, dans *Le théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, Paris, Targa, 1628, tome V. ; dernière édition in *Dramen von Pierre Corneille's unmittelbarem vorläufer*, Marburg, 1884, tome V. Désormais les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle « EHS », placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Sarrazins. L'Égypte dans laquelle cette intrigue prend place est empruntée, de l'aveu d'Alexandre Hardy dans son « Argument », à Joachim Ier Camerarius (*Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres*, si souvent réédités au xvi^e siècle), grand amateur d'histoires curieuses et de prodiges, mais aussi capable d'écrire de longues pages indignées sur les vices et l'impiété de son temps, en racontant, avec force détails lesdits vices et méchancetés. Si bien que les ouvrages de Camerarius (les *Mémoires*, mais encore le *De Ostentis* de 1552), deviennent une sorte de corpus historique et merveilleux figurant toutes les transgressions extraordinaires et ordinaires à partir desquelles il est possible de s'interroger sur la place de l'homme dans le monde, sur la condition humaine, enfin sur le rapport que l'homme, capable de tels forfaits, entretient avec Dieu et sur la punition que Dieu lui réserve. Ce principe sera poursuivi par Boaistuau³⁰, Belleforest³¹, puis Rosset³², enfin Camus³³, entre autres auteurs d'histoires tragiques et sanglantes, et aura les mêmes effets puisqu'il dépend finalement du lecteur de se concentrer sur le commentaire apologétique, moral et religieux — les forfaits sont le témoignage de l'horreur de l'humanité et donnent nécessairement lieu à la foudre divine — ou de se complaire dans les narrations — les forfaits sont si curieux, si « contre-nature », et si merveilleux qu'ils tendent à séduire le lecteur par leur caractère extraordinaire, sanglant et romanesque. Ce qui intéresse Hardy dans les histoires racontées par l'érudit allemand, c'est l'exceptionnalité du cas attesté, donc à la fois l'histoire véritable et le cas curieux, mais aussi le décor romanesque : le pays de Salaroc, sultan d'Égypte. On notera encore qu'en Allemagne, dès cette haute époque et encore de nos jours, cette histoire est fort célèbre et qu'elle a donné lieu à des ballades, chansons et autres récits folkloriques propres à célébrer l'aspect étonnant de ce double mariage, la conduite « héroïque » du comte, le plaisir d'une transgression représentée sous un jour mineur et divertissant, enfin l'idée qu'on peut convertir les belles infidèles pour peu qu'on sache les séduire...

30. Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques extraictes des œuvres italiennes de Bandel, et mises en notre langue françoise*, Paris, Vincent Sertenas, 1559, republié par Richard Carr, Paris, Éditions Champion, coll. « Société des textes modernes français », 1977.

31. François de Belleforest, *Continuation des histoires tragiques*, Paris, Vincent Sertenas, 1559.

32. François de Rosset, *Les histoires tragiques de nostre temps*, Paris, A. Brunet, 1615 (1614), republié par Anne de Vaucher-Gravili, Paris, coll. « Le livre de poche », 1994.

33. Jean-Pierre Camus, *Les spectacles d'horreur où se decouvrent plusieurs tragiques effets de nostre siecle*, Paris, A. Soubron, 1630 ; et *L'amphithéâtre sanglant où sont représentées plusieurs actions tragiques de nostre temps*, Paris, J. Cottereau, 1630.

L'intrigue raconte que, durant la conquête de la Terre-Sainte et après une bataille perdue, le Comte de Gleichen, grand seigneur allemand, marié en son pays, est prisonnier de Salaroc. Héros chrétien de bon aloi, le comte éclate par sa vertu, au point que sa noblesse de courage et de cœur séduit la fille du sultan qui, amoureuse, le délivre de sa prison et fuit avec lui en Europe. À Rome, le pape leur accorde une dispense exceptionnelle et nécessaire à leur mariage — donc une permission de bigamie. Et, comme l'affirme Hardy dans son « Argument », rien ne viendra troubler cette « heureuse bigamie » :

98

De retour en sa maison, la Comtesse et la Princesse entrèrent en tres-affectueuse amitié, partageans de prudence merveilleuse leur affection et reverence conjugale envers le Comte : ce sont les propres termes de Camerarius qui pour assurance de cette histoire adjôite que l'on void encor aujourd'hui à Erford ville fameuse d'Allemagne, un sepulchre, où les figures de relief du Comte et de ses deux femmes survivent l'injure des ans, pour en faire une preuve indubitable à la postérité (EHS, « Argument »).

Dès les premières scènes, le couple allemand, séparé par la guerre (la représentation est sur deux lieux), est présenté d'emblée comme parfaitement chrétien, face à des Sarrazins qui doutent de leur religion et minorent leur foi, pour mieux chérir l'ambition ou idolâtrer l'or. C'est pourquoi, le Comte, Prince chrétien avant tout, oppose au Sultan, qui souhaite le prendre à son service, sa fidélité et sa foi absolue : il ne fera pas passer son ambition avant sa religion, ni ne conviendra qu'un bon soldat doit ignorer ses scrupules pour suivre sa fortune. Parallèlement, la Comtesse, en son pays, pleure, s'inquiète, accepte l'aide de vertueux aristocrates, réunit la rançon et s'en remet chrétiennement à Dieu. Et tandis que le sultan sarrazin assure que la foi du Comte est une « superstition » et qu'il faut faire passer la gloire des armes avant la fidélité religieuse, Elmire, sa fille, s'éprend de la « majesté », de la « taille », du « port », et du « courage » d'un prince qui, par son « insolence », par sa résistance stoïque et chrétienne aux ordres de son père, a su à la fois la séduire et lui montrer, par son action, que la religion chrétienne, « religion sainte, / Triomphe des périls et ignore la crainte » (EHS, acte I, v. 73-74). C'est ainsi qu'au deuxième acte, Elmire vient déclarer son amour au comte, l'assurer que son père pourrait accepter qu'il devienne son gendre (à condition qu'il devienne musulman), et même lui dire qu'elle pourrait, par amour, embrasser la religion chrétienne s'il acceptait de l'épouser. Devant tant de passion vertueuse, le Comte, qui pensait d'abord se servir d'Elmire pour s'enfuir, avoue qu'il est marié (« Seule me posséder ? hélas, ma chère dame, / Une autre

tient déjà la moitié de mon âme, / Qui trépassé depuis mon funebre départ, / Mais je vous en réserve une meilleure part», EHS, acte II, v. 441-444), puis propose à Elmire, pour ne transgresser ni sa foi ni son devoir, de ne lui offrir que des «vœux innocents» (EHS, acte II, v. 459).

Les obstacles, dès lors, deviennent, d'une part la résistance que Salaroc doit opposer à voir sa fille épouser un homme qui n'est pas circoncis, comme le dit le texte, d'autre part, du point de vue chrétien, la bigamie. Le premier obstacle peut s'effacer, puisqu'Elmire affirme rapidement qu'elle est déjà chrétienne par amour et par conviction, si bien qu'on peut en venir au second obstacle en débattant du fait que «l'Antiquité sainte», la Bible donc, permettait qu'un mari ait plusieurs femmes (comme la loi mahométane l'autorise encore), et que, si la loi nouvelle s'est prononcée pour la monogamie, le Pontife romain est à même de prononcer une dispense (EHS, acte III, v. 67-72).

Elmire et le Comte décident alors de s'enfuir pour rejoindre Rome, au grand dam de Salaroc qui comptait convertir le comte, lui donner sa fille et le prendre comme général, et qui ne peut qu'ordonner une vaine poursuite. Ainsi, lorsque le couple des fugitifs aborde les rivages romains, le comte rassure Elmire. Le pape donnera bien sa dispense :

Là selon ma promesse une sainte dispense
 Fera de vos bienfaits la juste récompense,
 Là ce commun Pasteur des peuples baptisez,
 Qui chez nos Rois éteint les discords attisez,
 Que le Ciel de ses dons fit l'œconome en terre,
 Et de qui le courroux lance un autre tonnerre,
 Equitable, ne peut, à mon opinion,
 De nos chastes moitez empêcher l'union :
 Luy même ordonnera que ma foy s'effectuë,
 Qu'un ver de deffiance en vôtre ame elle tuë. (EHS, acte IV, v. 1017-1026)

Quant à la comtesse restée au pays, elle devra, au pire, céder au pouvoir de son mari (« Mon pouvoir envers elle au besoin dissoudroit / Du mariage saint l'invincible droit », EHS, acte IV, v. 1051-1052), au mieux, construire des liens d'amitié avec la nouvelle venue ; en d'autres termes, éviter toute jalousie — comme devra aussi le faire Elmire — et ne point sombrer dans « un excès d'idolatre amitié [qui] l'induirait à quitter la part de sa moitié » (EHS, acte V, v. 1055-1056). La bigamie, si elle peut être heureuse, suppose évidemment que les mariages qui la constituent ne sanctionnent pas l'union de passions dévorantes et exclusives.

Ce point bien établi, Hardy peut avancer dans l'intrigue et faire en sorte que le personnage du Comte, revienne du Vatican et annonce à Elmire que la dispense est accordée :

Victoire, mon soucy, ma chere ame,
 Nous remportons le pris d'une pudique flame,
 Sa Sainteté nous a dorenavant permis
 L'effet desesperé de ce que je promis,
 Les corps unis ainsi que le sont les courages
 Nôtre calme amoureux triomphe des orages,
 Une chaste Princesse a le bien pretendu
 De sa perseverance un long siecle attendu,
 Et mon cœur et mon lit (recompense trop basse)
 Luy gardent desormais une premiere place. (EHS, acte v, v. 1157-1166)

100

Le fait qu'Elmire se soit convertie pour suivre le comte vaut bien une récompense car, si l'on veut que la bonne religion croisse et multiplie, on doit aussi payer en retour ceux qui se mêlent de répandre la bonne parole, quitte à enfreindre l'une des lois du mariage : stratégiquement et politiquement cette fois, la conversion d'Elmire vaut bien une dispense de monogamie, au nom de la vraie foi.

Puis, après avoir rencontré fortuitement Rodolphe (l'aristocrate amoureux de la comtesse, secret et fidèle, chargé de donner la rançon à Salaroc), le Comte lui demande de partir en éclaireur révéler à sa femme allemande le bonheur de cette nouvelle union. C'est ainsi que, devant Rodolphe, au début de l'acte v, la Comtesse, « étonnée » de cette « étrange nouveauté », sait être obéissante, ne pas céder à la passion, se réjouir de « revoir l'unique objet qui contente [ses] yeux » (EHS, acte v, v. 1251-1256), tout en craignant de se voir « surannée / A l'exil de son lit condamnée » (EHS, acte v, v. 1265-1266) : « On aime toujours mieux le bouton d'une rose / Au soleil qui luy rit nouvellement éclore, » dit-elle, « On a certes toute autre ardeur à la cueillir / Que celle qui déjà commençoit à vieillir » (EHS, acte v, v. 1281-1284).

Douceur d'Hélène contre souffrance de Pénélope ? Nouveauté de la découverte contre profondeur des sentiments ? Martyre de l'épouse délaissée ? Tout est à craindre, d'autant que le père de la Comtesse vient crier son indignation en stigmatisant l'adultère, l'affront à l'honneur, le divorce contraire aux lois du mariage, devant sa fille qui ne parle que de paix. Il faudra donc l'arrivée en Allemagne du nouvel Hercule gaulois, en majesté, pour que tout rentre dans l'ordre, si ordre il y a, et qu'une sorte de procès public et domestique se tienne aux yeux de tous. Un procès durant lequel les deux femmes feront assaut de compliments, revendi-

quant, pour chacune, le droit de s'effacer devant l'autre ; il faudra encore qu'elles rivalisent en obéissance devant leur souverain et maître ; enfin il faudra que le père demande au Comte de trancher en arbitre :

Mon gendre, ainsi qu'arbitre en leurs contentions,
Ainsi que seul sujet de leurs pretentions,
Terminez un procez qui n'a ne fond, ne rive,
Où chacune à l'enuy de courtoisie étrive,
Où chacune à l'enuy refuse feintement
Chose dont le desir brusle tacitement (EHS, acte v, v. 1471-1476).

Mais, ce qu'affirme le Comte, c'est qu'il ne peut y avoir procès, ni crime, ni opposition des parties, puisque le cas a été réglé par décision pontificale :

L'Église qui leur a mes faveurs departies
Donne un dernier arreste entre les deux parties
Et la discretion remarquable au discours
Met ce procez vuïdé du nombre des plus courts ;
Chacune également possedera mon ame :
Et pour ce qui regarde une amoureuse flame
Leur ordre alternatif reïgle ce differant,
Sentence que le cœur difinitive rend,
Qu'elles accepteront, de cela je m'asseure,
Comme qui passera chez elles sans bleceure. (EHS, acte v, v. 1476-1486).

101

Tout se termine donc fort bien sous le joug de l' « Hercule », « sage distributeur du droit qu'elles demandent, / A qui les passions brutales ne commandent, / En qui les bons discours répondent aus effets, / Et qui tient le dessus des hommes plus parfaits » (EHS, acte v, v. 1490-1596). Point de rage donc, point de jalousie, mais un homme, un homme enfin, demi-dieu par ses actes et sa vertu, chef de tribu de fait, sachant, grâce à Dieu, ou grâce à l'intervention d'un pape compréhensif, triompher du péril de la « guerre domestique » pour accomplir son propre bonheur : « Là mon bonheur se trouve au point où je le veus, / Là mon bonheur surgit dans le port de ses vœus » (EHS, acte v, v. 1518-1519).

L'HARMONIE TRANSGRESSIVE

Si, cette fois, sur l'échafaud du théâtre tragi-comique le sang n'a pas coulé et les oppositions n'ont pas conduit à des guerres sanglantes, publiques ou domestiques, s'il n'y a eu ni procès ni sacrifice, c'est que les lois ont pu être changées, et même bouleversées grâce à la pratique intelligente de l'exception. Le Souverain Pontife, en prince politique éclairé, a su revenir sur les lois nouvelles (la monogamie) en

réinstituant, stratégiquement et, certes, exceptionnellement, les lois anciennes (celles de la Bible), tout en reprenant celles de la loi d'une autre religion monothéiste (par ailleurs ennemie), la loi coranique. Devant cette superbe tolérance syncrétique (et, pour tout dire, bien humaine, politique et sécularisée) mise au service d'un Comte laïque, on ne peut que s'incliner. Sur l'autel de la tragi-comédie, peut alors se tenir une cérémonie de re-mariage bien particulière, qui désigne l'heureuse bigamie du Prince, et qui l'exclut de tout crime et de tout péché.

Il a donc fallu le passage à ce genre hybride de la tragi-comédie pour que tout finisse bien et que, cette fois, l'échafaud ne donne pas lieu à une exécution sacrificielle capable de mener à un Salut incertain ou à une relégitimation par-delà la mort, mais à un triomphe du bonheur masculin et souverain. À ceci près que cette victoire naît de la transgression des lois matrimoniales et du dernier des sacrements inventé par l'Église, autrement dit du plus saint des contrats, et que cette transgression consentie se fait ici avec le concours exceptionnel de l'Institution qui a présidé à l'établissement de ce sacrement : la papauté. Il devient donc nécessaire de rendre grâce à Dieu, *via* le Pontife, d'avoir su revenir à son ancienne loi, enfreindre le dernier sacrement, et souscrire à la loi des infidèles, pour le triomphe de la bonne cause, pour la prospérité de la bonne religion, pour la félicité du chef, quitte à ce que cet exemple fameux, en les amusant, aille troubler les esprits, les consciences et les mœurs.

102

Si cette histoire ancienne et lointaine (située historiquement avant l'invention du sacrement du mariage) n'est finalement qu'un divertissement tragi-comique et romanesque dont on peut saisir l'ironie, le public français des années 1600 peut encore se livrer à certaines interprétations actualisantes. Le bon roi Henri, Hercule gaulois s'il en est, a eu besoin, lui aussi, de certaine dispense de la papauté, chèrement acquise et longuement négociée, pour se démarier de Marguerite de Navarre et épouser Marie de Médicis. Ce même Henri IV, orfèvre en problèmes matrimoniaux, a eu encore bien des désagréments avec ses maîtresses, en particulier avec la blonde Gabrielle d'Estrées, à qui il avait promis le mariage et qui en avait gardé, cachée, la promesse écrite... Mais plus qu'une tragi-comédie à clefs, Hardy met d'abord en scène un état de fait qui est celui de la condition domestique et publique du souverain, condition problématique, ici représentée, et dont les spectateurs ne peuvent être que friands. En outre, il remarque que l'exception dont bénéficie son comte allemand, consiste à rendre aménageable rien moins qu'un sacrement au double bénéfice de la religion conquérante et du bonheur du héros, et il note que cet aménagement particulier permet à la foi chrétienne des personnages d'être forte, complète et fervente parce qu'elle est comblée.

De là, on pourrait s'interroger sur la position du dramaturge qui semble plaider, dans le droit fil de son époque, pour une tolérance, voire une plasticité de la religion en matière de mœurs et de croyances, plasticité qui pourrait dépasser l'exception aristocratique pour permettre que l'univers connaisse la félicité dont seul le héros de la tragi-comédie bénéficie. « Mais pourquoi rechercher ces fabuleux exemples ? / Nous en avons d'ailleurs témoignages trop amples, / Tout le théâtre humain en produit chacun jour » (EHS, acte II, v. 117-119). À travers la douceur divertissante et ironique de la tragi-comédie, on peut ainsi constater que le théâtre, qu'il soit tragique et sanglant ou tragi-comique et harmonieux, ne cesse de surprendre, par des effets majeurs, les spectateurs, et qu'il prend en charge tous les enjeux capitaux, et sur tous les tons. Mais dans le même temps, on peut observer que le théâtre de ce début de siècle, infiniment créatif en matière de formes dramatiques, ne cesse de poser des questions jusqu'ici considérées comme sacrées, ou propres au domaine religieux, sur le terrain séculier, domestique et politique. On l'a vu pour le statut du souverain, on l'a vu pour le statut de l'homme et de sa nature, on le voit ici, en mineur, pour la question matrimoniale.

103

C'est par des effets, du spectacle, de la violence représentée dans la tragédie, de la transgression décalée et romanesque dans la tragi-comédie, que le théâtre entend agir sur les esprits et plaire au public. En attirant l'intérêt des spectateurs, en leur donnant à voir autant qu'à entendre, en les saisissant encore, le théâtre présente des procès, des jugements, et met son « audience » en état de juger elle-même parce qu'il l'installe directement devant une scène extraordinaire et problématique. Et en définissant parallèlement cette scène comme profondément humaine, donc publique et laïque, cet art nouveau s'installe dans la cité aux côtés de l'échafaud, de l'autel et du barreau, en prenant de ces trois lieux à la fois les aspects, les thèmes, les tons et les termes, mais en les représentant à travers les formes de médiatisation les plus diverses, et, pour tout dire, les plus expérimentales.

Reprenant les mêmes questions, qui sont celles de la loi, de la nature de l'homme, du statut du souverain et du Salut, le théâtre représente sur son terrain fragile, le tréteau, les actions humaines. Il éclaire ces actions, les joue de manière forte, les contextualise autrement, leur donne plusieurs valeurs herméneutiques, bref les rend contradictoires et ambiguës ; et, en cela, il saisit le spectateur et lui donne une fonction particulière, celle d'un juge. Mais un juge à blanc, sans jugement effectif direct sur les choses présentes, puisqu'il s'agit d'une scène esthétique, fictive et différée. Ce faisant, le théâtre échappe aux autres ordres duquel il se nourrit et, en sécularisant l'échafaud et l'autel, en prenant ses distances vis-à-vis du barreau, il transforme le rituel en spectacle, avec toutes les conséquences

et les dangers que cette transformation induit sur les lieux de référence. C'est peut-être là que se situe ce passage à la modernité, par la mise en scène différée des lieux cérémoniels, par leur sécularisation pour l'autel et l'échafaud, dans la mesure où le théâtre, figurant sur une scène analogiquement semblable aux lieux ritualisés, l'exécution réelle en sacrifice esthétique, la transformation d'un corps en personnage, le jugement du procès en représentation du jugement et en exercice de jugement par un public non-qualifié, conquiert une place à la fois centrale (qui réunit l'assemblée des citoyens) et en marge (qui n'a pas d'incidence directe sur le monde, qui se donne comme divertissante).

104

Si le théâtre est un échafaud, et s'il est, mythiquement ou idéalement, comptable des exécutions qui y prennent place, et si l'on peut rêver que le théâtre tue ou exécute *pour de vrai*, on sait bien — et parfois après avoir hésité, c'est le « je sais bien mais quand même » freudien — que les sacrifices et les morts qu'il propose à la vision, grâce à un certain nombre d'effets saisissants, ne sont que des leurres, et que ces représentations n'ont rien de sacré, de rituel ou de réel. Pourtant, le plaisir est à la fois de considérer que les leurres sont au plus près du réel, dépassent le principe analogique pour aller au plus proche des limites qui séparent l'échafaud judiciaire de l'échafaud théâtral, et simultanément de savoir que ce sont bien des leurres destinés à ce que le spectateur s'arrête sur le cas et soit dans la situation de celui qui juge ce cas présenté avec tout le confort de distance qui sied à celui qui peut l'examiner. Si le théâtre montre, sur son tréteau, un monde lointain inversé dans lequel les Noirs triomphent et où les Blancs sont dépouillés, un monde où l'on ne sait plus si la nature de l'homme est blanche ou noire, un monde où l'humanité tout entière est dans la Chute, il saisit, séduit, intéresse, excite, mais, *parce que ce n'est pas vrai*, permet à ceux qui le voient d'examiner ce monde différé et d'appréhender le leur. Enfin, en présentant un univers passé et lointain dans lequel le bonheur consiste à transgresser les règles matrimoniales les plus installées et à représenter une harmonie soutenue par l'Église fondée sur une exception au sacrement, le théâtre donne à ceux qui le regardent les moyens de penser leur condition présente.

En explorant différents modes de théâtralité, l'art théâtral européen du début du XVII^e siècle connaît donc les lieux dont il procède et sait en tirer parti. Partant, il découvre qu'à partir de ces références, un *jeu* devient possible, autrement dit un espace et un mode d'action :

- un espace de jeu que les échafauds judiciaires, les autels et les cours de justice contiennent en eux-mêmes parce qu'ils ne sont pas exempts de failles, failles que le théâtre investit pour représenter ses fictions ;

- un mode d'action différée, poétique, qui, en s'emparant des failles du droit et de la religion mais aussi des incertitudes des catégories politiques et domestiques, met en scène les contradictions et les ambiguïtés, pour donner à juger les cas incertains et proposer en clôture un deuil élégiaque, une harmonie fragile, ou un scepticisme inquiet.

Enfin, et là n'est pas le moins important, ce théâtre sait encore ce qu'il est, un mode d'action des corps dans un espace complexe. Dans ces spectacles en effet, apparaissent nécessairement les corps des personnages, ceux des acteurs et ceux des spectateurs, leurs rapports visibles et la porosité de leurs statuts. Corps souffrants, meurtris, dépouillés, sacrifiés ; corps parlant, agissant, traversant l'es-trade ; corps présents, interdits mais pris dans la matière de l'intrigue et dans l'espace du jeu, ces corps inter-agissent. Si, en théorie, les personnages ont leur discours, les acteurs leur voix et leurs gestes rhétoriques, les spectateurs leur supposée attention, la présence effective du corps de chacun brise les cloisonnements. L'interaction de ces trois corps du spectacle est même au centre du débat, comme marquée par ce dont elle procède : l'exécution et le mystère du passage. Non qu'il s'agisse d'une communion harmonieuse des corps et des âmes au sein d'une cérémonie consensuelle, mais au contraire d'un système exploratoire qui les oppose *matériellement* les uns aux autres, les déchire et les offre enfin au discours à travers le déploiement d'une intrigue.

C'est donc par l'effet des corps, soutenus par les voix, la présence réelle et le discours, par les actions fortes et la violence, que ce théâtre s'exprime et qu'il entend représenter le monde et se représenter à lui-même le monde qu'il signifie. En explorant, à partir du tréteau, les lieux de l'échafaud, de l'autel et de l'es-trade, le théâtre engage des actions possibles, formule à proprement parler des scènes, inclut tous les regards, et met *pratiquement* en débat un univers à la fois référé à l'extérieur du lieu de la séance et simultanément différé par l'usage de la fiction. Ce faisant, il marque un seuil conflictuel et parfois ambigu, un éloignement du sacré, un écart face aux instances religieuses, juridiques, politiques et domestiques, et joue sur cet éloignement pour, en même temps, saisir le spectateur, l'inclure dans la fiction et l'en exclure à la fois, et lui donner la jouissance du jugement.

Ce seuil de la modernité, réalisé par la mise en action des corps, par la descente des intrigues dans la sécularité des conduites humaines et par le soutien des discours tenus, livre alors aux regards sa violence inquiète et permet un divertissement pour ceux que cet art neuf, matériel et humain, intéresse.