HAL open science

Théâtres de la sidération (XVIe-XXIe siècles)

Séverine Reyrolle, Christine Sukic

To cite this version:

Séverine Reyrolle, Christine Sukic (Dir.). Théâtres de la sidération (XVIe-XXIe siècles). Séverine Reyrolle; Christine Sukic. Éditions et Presses universitaires de Reims, Cultures & Temporalités (4), 182 p., 2025, Cultures & Temporalités, Thomas Nicklas; Karin Ueltschi, 978-2-37496-246-7. ⟨hal-05373561⟩

HAL Id: hal-05373561

https://univ-reims.hal.science/hal-05373561v1

Submitted on 31 Mar 2026

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

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

Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

sous la direction
de Séverine Reyrolle
et Christine Sukič

CULTURES & TEMPORALITÉS

THÉÂTRES DE LA SIDÉRATION

XVIe-XXIe siècles

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Éditions et Presses universitaires de Reims

Théâtres de la sidération (XVIe-XXIe siècles)

Sous la direction de Séverine Reyrolle et Christine Sukic

DOI : 10.4000/15oso
Éditeur : Éditions et Presses universitaires de Reims
Lieu d'édition : Reims
Année d'édition : 2025
Date de mise en ligne : 13 février 2026
Collection : Cultures & Temporalités
ISBN numérique : 978-2-37496-255-9

https://books.openedition.org

Édition imprimée
ISBN (Édition imprimée) : 978-2-37496-246-7
Nombre de pages : 182

Fourni par Université de Reims Champagne-Ardenne

RÉFÉRENCE NUMÉRIQUE

Reyrolle, Séverine, et Christine Sukic, éditeurs. *Théâtres de la sidération (XVIe-XXIe siècles)*. Éditions et Presses universitaires de Reims, 2025, https://doi.org/10.4000/15oso.

Ce document a été généré automatiquement le 31 mars 2026.

Le format PDF est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0 sauf mention contraire.

Le format ePub est diffusé sous licence Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International - CC BY-NC-ND 4.0 sauf mention contraire.

RÉSUMÉ

Bien avant le plateau ultraviolent du XXIe siècle, meurtres, viols, tortures et autres inhumanités envahissent les répertoires dramatiques de la première modernité européenne, saisissant d'effroi des spectateurs confrontés à l'inouï. Dans le contexte des guerres de religion, ces scènes de violence, qu'elles soient narrées à la manière sénéquéenne ou directement montrées sur le plateau, participent d'une véritable esthétique de la sidération : elles suspendent la compréhension immédiate et transforment le choc en expérience sensible.
Les travaux réunis dans ce volume prolongent les recherches de Christian Biet sur la « sidération des sensations » et en explorent les héritages dans les spectacles contemporains. Six spécialistes des littératures anglaise, française et espagnole des XVIe et XVIIe siècles sondent les ressorts esthétiques, moraux et psychologiques du théâtre de la sidération dans une perspective à la fois comparatiste et diachronique, en dialogue avec les pratiques de deux artistes de la scène contemporaine.

SÉVERINE REYROLLE (DIR.)

Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France
ORCID : 0000-0002-4867-3218
IdRef : 179955322

CHRISTINE SUKIC (DIR.)

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France
ORCID : 0009-0002-1918-0550
IdRef : 055151221

Publié avec le soutien du CIRLEP (Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée) et du CRIMEL (Centre de recherche sur les modèles esthétiques et littéraires), Université de Reims Champagne-Ardenne.

Crédits de couverture : *Imomushi*, 2009. Crédits photos : Grégory Marza et Cie Pseudonymo. Édition et mise en page : Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN: 978-2-37496-246-7 (broché)

Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons attribution, pas d'utilisation commerciale 4.0 international. Tous les liens Internet cités ont été consultés pour la dernière fois le 3 novembre 2025, sauf mention contraire en note. Les avis exprimés dans cet ouvrage n'engagent que leur auteur et ne reflètent pas nécessairement les opinions des tutelles ni des opérateurs techniques et financiers.

UNIVERSITE DE REIMS CHAMPAGNE ARDENNE

ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2025
Bibliothèque Robert de Sorbon, av. François-Mauriac, CS40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH-CID, 18-20 rue Robert-Schuman, 94220 Charenton-le-Pont

CULTURES & TEMPORALITÉS

CULTURES & TEMPORALITÉS

La collection vise à explorer les différentes modalités d'articulation du temps et des productions culturelles. Il s'agit d'envisager tant l'épaisseur temporelle des œuvres artistiques que leur transmission à travers le temps. On accueillera aussi les études qui mettent en valeur au sein des activités artistiques et des productions culturelles les interactions entre différentes temporalités : de l'esthétique, des techniques artistiques et médiatiques, des publics, des représentations sociales. En somme il s'agit d'étudier l'œuvre culturelle dans son rapport à la diversité des temporalités qui la traversent ou qu'elle traverse.

COMITÉ SCIENTIFIQUE
Régine Battiston, Université de Haute-Alsace
Matjaž Birk, Université de Maribor (Slovénie)
Guy Ducrey, Université de Strasbourg
Jean-Louis Haquette, Université de Reims Champagne-Ardenne
Martine Hénard, Université de Lausanne
Hiram Kümper, Université de Mannheim
Sabine Maffre, Bibliothèque nationale de France
Helga Meise, Université de Reims Champagne-Ardenne
Romain Menini, Université Gustave-Eiffel

THÉÂTRES DE LA SIDÉRATION

XVIe-XXIe siècles

sous la direction de Séverine Reyrolle
et Christine Sukič

Cultures & temporalités ; 4

épure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

SOMMAIRE

Théâtres de la sidération : avant-propos.....9
Séverine Reyrolle et Christine Sukič

Chapitre 1
Dynamiques de la sidération dans le théâtre espagnol et français des XVIe et XVIIe siècles

L'hyperviolence dans le théâtre espagnol de la fin du XVIe siècle.....23
Christophe Couderc

De l'agitation à la sidération : dynamiques comparées de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla et *Venceslas* de Rotrou 41
Liliane Picciola

Chapitre 2
Formes de la sidération sur les scènes francophones préclassiques

La sidération dans la tragédie humaniste française (1537-1589) 65
Nina Hugot

La sidération en comédie : les exemples de *Mélite* et de *La Place royale* de Corneille.....85
Sandrine Berrégard

Chapitre 3
Sidération et action scénique dans le théâtre anglophone de la première modernité

Senseless suicides ? Imitation et sidération suicidaire dans *Didon, Reine de Carthage* et *Tamerlan le Grand, Partie 1* de Christopher Marlowe 103
Irène Vilquin

Stupeur et tremblements : conjurer le désastre dans *The Tragedy of Mariam* d'Elizabeth Cary (1613) 127
Sophie Lemercier-Goddard

Annexes
Mises en scène contemporaines de la sidération et expériences du spectateur

Sidérer sans démonstration : Chloé Dabert met en scène *Le Firmament* de Lucy Kirkwood 147
Séverine Reyrolle et Christine Sukič

Entretien : une esthétique de la sidération dans le théâtre de marionnettes ?..... 161
David Girondin Moab

THÉÂTRES DE LA SIDÉRATION

Avant-propos

SÉVERINE REYROLLE
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

CHRISTINE SUKIC
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

CHRISTIAN Biet, s'interrogeant sur les spectacles sanglants du théâtre contemporain, rappelait que « la sidération des sensations » avait déjà été explorée par le théâtre bien avant le XXIe siècle, ajoutant qu'il fallait s'interroger sur cette « mémoire oubliée[1] » du théâtre de la première modernité. Il mettait en avant la différence entre les publics d'alors et ceux d'aujourd'hui, tout en comparant le « théâtre de l'après-catastrophe[2] » de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle à celui du XXe et du début du XXIe siècle, théâtre de

1. Paul Vanden Berghe, Christian Biet et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps éditions, 2007.
2. Christian Biet, « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVIe-XVIIe siècle) », *Astérion*, n°15, 2016, DOI : 10.4000/asterion.2841.

« l'après Auschwitz[3] » comme chez Heiner Müller, ou « de l'après-effondrement du sens[4] » chez Howard Barker, Edward Bond ou Sarah Kane.

Meurtres, viols, tortures, cannibalisme et autres inhumanités viennent ainsi envahir démesurément les répertoires dramatiques des scènes européennes et saisir littéralement les spectateurs des théâtres français, espagnols et élisabéthains. Soudain, les publics sont invités à quitter leur statut d'observateurs pour plonger et s'immerger dans le sang et « dans la chair de l'action[5] ». Que l'on parle d'actes violents ou de situations incompréhensibles, la sidération peut saisir aussi bien l'acteur dans la performance théâtrale que le spectateur dans l'expérience de la réception. En revenant ainsi, plus que les peintres du moment, sur des massacres et des holocaustes, les dramaturges de l'après 1590 proposent finalement une forme de théâtre de la sidération, sidération face à des situations parfois narrées par des personnages, comme dans le théâtre sénéquéen, mais aussi représentées sur la scène. Anne Teulade parle aussi d'un « théâtre de la sidération[6] » lorsque des individus sont confrontés à « des phénomènes inexplicables et inouïs » qui ne sont pas nécessairement de l'ordre d'un théâtre de l'horreur, mais qui provoquent l'égarement et le vertige, puisqu'en effet, la sidération a à voir avec les astres et à la croyance d'une influence des astres sur la vie humaine.

La sidération, du latin *siderari* (« être frappé par les astres »), désigne à l'origine un état de paralysie physique et morale causé par une influence cosmique ou divine. Gisèle Venet, à propos du théâtre anglais de la première modernité, parle d'ailleurs d'un « imaginaire du désastre », que l'on voit à l'œuvre dans des figures de style exprimant

3. Naugrette, Catherine. « Chapitre 16. Penser le théâtre après Auschwitz : la machine théâtrale selon Müller », dans Ead. (dir.), *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 321-331.
4. Élisabeth Angel-Perez, « La scène traumatique de Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°°19, 2015, DOI : 10.4000/sillagescritiques.4328.
5. Christian Biet, « Discours et représentation : la violence au théâtre », *Littératures classiques*, n°°73, 2010, *Le Théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe siècle)*, p. 415-429, ici p. 419.
6. « Le théâtre de la sidération », dans *Théâtre de l'interprétation*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

des tensions irréconciliables, comme dans la « démesure cosmique[7] » du « soleil noir de midi » caractérisant la fin de *Dommage que ce soit une putain* (1633) de John Ford. Randle Cotgrave, dans son dictionnaire franco-anglais de 1611, met en avant les effets physiques de cette « syderation » qui peut provoquer engourdissement et même putréfaction des membres[8]. Il y a donc une dimension médicale à ce terme, que l'on pourrait lier à la question de la mélancolie, celle du personnage, de l'acteur ou du spectateur. Antoine Artaud évoquait aussi, dans *Le Théâtre et son double*, le théâtre comme une thérapie de choc qui pouvait donner « une idée de la connaissance physique des images et des moyens de provoquer des transes[9] ». Dans le contexte spécifiquement théâtral, la sidération se traduit aussi par une stupeur qui fige le spectateur face à l'inouï : une image brutale, une rupture narrative, un discours pathétique, ou une monstration de l'indicible. Ce phénomène, loin d'être univoque, se manifeste différemment selon les traditions nationales et les genres dramatiques, tout en partageant une ambition commune : expérimenter les frontières de la performance théâtrale et troubler les liens entre la scène et le récent réel – ces événements historiques ou sociaux qui hantent les imaginaires collectifs. Ainsi, le théâtre de la sidération ne se réduit pas à une surenchère de violence ; il s'interroge sur la manière dont l'horreur est représentée, narrée, et reçue, et sur les finalités qu'elle poursuit dans des contextes marqués par des crises religieuses, politiques, et existentielles.

Cet ouvrage propose une exploration comparatiste et diachronique du théâtre de la sidération, en se concentrant sur les scènes européennes de la première modernité (fin XVIe-début XVIIe siècle), tout en ouvrant des perspectives sur sa postérité contemporaine. À travers une analyse des dramaturgies française, espagnole, et élisabéthaine, il s'agit de répondre à plusieurs questions : comment la sidération se traduit-elle textuellement et scéniquement ? Quel est l'équilibre

7. Gisèle Venet, « L'Angleterre dans l'Europe baroque », *Littératures classiques*, nos 36, 1999, p. 153-163.
8. Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, 1611, consulté sur http://www.pbm.com/~lindahl/cotgrave/.
9. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 86.

entre la monstration de l'événement sidérant et le discours qui l'accompagne ? Quelle est l'influence du théâtre sénéquéen, avec ses récits rhétoriques d'horreur, sur ces représentations ? Le contexte des guerres de religion, avec ses débats sur l'iconoclasme et le statut des images, joue-t-il un rôle dans l'écriture et la réception de la sidération ? Quels types de supplices dominent, et quelles divergences nationales observe-t-on dans leurs modalités ? Enfin, quelle est la postérité de ce théâtre, et comment ses mécanismes résonnent-ils dans les mises en scène contemporaines, notamment face aux violences de l'ère post-Holocauste ?

Une violence théâtralisée dans la première modernité

La première modernité, période d'intenses bouleversements, est marquée par des conflits religieux (Réforme, Contre-Réforme, guerres de religion), des expansions impériales, et une professionnalisation des pratiques théâtrales. En France, les théâtres humanistes des collèges jésuites cèdent la place aux scènes publiques ; en Espagne, les *corrales de comedias* attirent un public diversifié ; en Angleterre, les théâtres élisabéthains deviennent des lieux d'expérimentation dramatique. Dans ce contexte, la violence n'est pas seulement un thème ; elle peut devenir un outil esthétique et politique, amplifié par la liberté d'invention des dramaturges[10]. Comme le souligne Christophe Couderc, les poètes espagnols du Siècle d'or, tels que Juan de la Cueva ou Cristóbal de Virués, jouissent d'une permissivité qui leur permet de représenter des atrocités sans contourner les interdits, bien que cette liberté soit tempérée par des conventions morales. En France, les tragédies humanistes (1537-1589) étudiées par Nina Hugot exploitent des images violentes non médiatisées pour sidérer les spectateurs, tandis que les comédies de Corneille, analysées par Sandrine

10. Sur la diversité des pratiques théâtrales liées aux guerres de religion, voir le dossier *Théâtre, guerres et religion. Europe, XVIe siècle*, dossier de la *Revue d'histoire du théâtre*, n°286, t. 2, 2020.

Berrégard, transforment la trahison amoureuse en visions infernales. Irène Vilquin montre comment, en Angleterre, Christopher Marlowe pousse la sidération à son paroxysme à travers des suicides imitatifs qui questionnent le sens même de l'horreur.

Ce théâtre s'inscrit dans un dialogue avec le modèle sénéquéen, dont l'influence est cruciale aux XVIe et XVIIe siècles. Sénèque, avec ses récits rhétoriques d'horreur et ses personnages monstrueux, offre un cadre pour narrer la violence sans toujours la montrer et constitue, comme l'écrit Sylvie Humbert-Mougin, « un trait d'union entre antiquité et modernité[11] ». Cependant, les dramaturges de la première modernité ne se contentent pas d'imiter ; ils adaptent ce modèle à leurs contextes, jouant sur l'équilibre entre monstration (images scéniques) et narration (discours pathétique). Les guerres de religion, avec leurs massacres (comme la Saint-Barthélemy en France ou les conflits anglo-espagnols), alimentent cet imaginaire de la violence, tout en posant la question de l'iconoclasme : peut-on représenter l'indicible sans profaner ? Ce débat, particulièrement vif dans les contextes protestant et catholique, influence la réception des images sidérantes, qu'elles soient contemplées sur scène ou lues dans des éditions imprimées.

Un théâtre de l'excès et de l'immersion

On peut se demander comment le théâtre de la sidération, dans ses manifestations textuelles et scéniques, expérimente les limites de la représentation théâtrale pour immerger le spectateur dans une expérience de l'inouï. Cette immersion entraîne des implications esthétiques, psychologiques, et politico-philosophiques. Notamment, la sidération pose la question de ce qui est montré ou de ce qui est représenté par le discours. Cette question est particulièrement cruciale

11. Sylvie Humbert-Mougin, « En haine de Sénèque le tragique : formes, enjeux et limites d'un discrédit, de la fin de l'âge classique au romantisme », *Anabases*, n°33, 2021, DOI : 10.4000/anabases.11674.

dans les théâtres non joués, aux XVIe et XVIIe siècles. La représentation de l'horreur ne passe pas nécessairement par la visualisation (par exemple, la présence d'un cadavre sur scène) mais peut se manifester dans une narration rhétorique, comme celle des récits de messagers sénéquéens. À cet égard, le théâtre sénéquéen a pu façonner les stratégies de sidération en privilégiant le verbe et la moralisation de l'horreur. Néanmoins, les dramaturges européens de la première modernité s'émancipent aussi de l'influence sénéquéenne lorsqu'ils préfèrent une représentation fondée sur la violence visuelle. Celle-ci a pu aussi être suggérée par le contexte des guerres de religion, marqué par des débats sur la valeur des images. Cependant, les pièces non jouées, à la sidération plus verbale que visuelle, ne sont pas nécessairement le produit de l'unique iconoclasme protestant, puisque les protestants européens au XVIe siècle utilisent aussi le théâtre comme arme de propagande, en Angleterre mais aussi en France[12]. Le théâtre anglais notamment n'hésite pas, en particulier au XVIe siècle et au début du XVIIe, à montrer tous types de violences (meurtres, suicides, tortures), parfois moralisées, et encadrées par un discours spécifique. De manière générale, la typologie des supplices varie selon les traditions nationales mais il est parfois possible d'établir des points de passage entre les théâtres des différents pays abordés ici, d'où l'importance d'avoir une approche comparatiste. À l'étude du contexte politico-religieux, il faut aussi ajouter des considérations culturelles et esthétiques (ou parfois bassement économiques pour une troupe de théâtre voulant s'accorder au goût de son public pour le sensationnel) qui peuvent expliquer pourquoi le théâtre de la sidération apparaît à certaines périodes. La question posée par Christian Biet entre le théâtre de la première modernité et celui de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle est toujours pertinente, non seulement pour s'interroger sur de nouvelles formes théâtrales, mais aussi pour envisager les prolongements de la première modernité telle qu'elle apparaît

12. Voir à ce sujet l'étude de Natacha Salliot, « Théâtre et dissidence religieuse au XVIe siècle : la représentation des élus », *Les Dossiers du Grihl*, n°07, 2013, DOI : 10.4000/dossiersgrihl.5872.

dans des mises en scènes contemporaines, enrichies des violences des XXe et XXIe siècles.

Une cartographie de la sidération

Les contributions de cet ouvrage permettent de dégager plusieurs intuitions majeures, qui enrichissent notre compréhension du théâtre de la sidération. Tout d'abord, notons qu'il existe une pluralité de mécanismes sidérants : la sidération ne se réduit pas à la violence physique. Elle peut naître d'une pétrification morale (L. Picciola et S. Lemercier-Goddard), d'une vision infernale liée à une trahison (S. Berrégard), d'une surprise brutale (N. Hugot), d'un récit rhétorique (C. Couderc), ou d'une répétition visuelle vidée de sens (I. Vilquin). Cette diversité reflète la richesse des stratégies dramatiques, adaptées aux genres (tragédie, comédie) et aux publics. De même la question de la représentation par monstration ou par narration semble refléter un équilibre dynamique, plutôt qu'un antagonisme. En effet, contrairement à une idée reçue, la sidération ne privilégie pas toujours la monstration. Les tragédies philippines (C. Couderc) et humanistes (N. Hugot) s'appuient sur des récits pathétiques, tandis que Marlowe (I. Vilquin) mise sur la vue, alors qu'une tragédie jacobéenne, donc plus tardive, revient à la sidération rhétorique (S. Lemercier-Goddard). En France, Corneille (S. Berrégard) et Rotrou (L. Picciola) combinent les deux, créant une tension entre l'image et le verbe. Sénèque est une référence omniprésente, mais les dramaturges de la première modernité s'en émancipent partiellement. Si les récits de messagers dominent dans le théâtre espagnol (C. Couderc), Marlowe (I. Vilquin) subvertit la moralisation sénéquéenne en proposant une sidération amorale, tandis que les humanistes français (N. Hugot) privilégient l'impact visuel et qu'Elizabeth Cary, au début du XVIIe siècle, en garde surtout la thématique du désordre cosmique. Ainsi qu'on l'avait pressenti, le contexte religieux, avec ses débats sur l'iconoclasme, façonne la sidération. Les images violentes des tragédies humanistes (N. Hugot)

évoquent les massacres des guerres de religion, tandis que les suicides dans les pièces de Marlowe (I. Vilquin) reflètent une crise existentielle liée à la désacralisation du monde. On note également des divergences nationales : le théâtre espagnol (C. Couderc) se distingue par son hyperviolence rhétorique, le théâtre français (N. Hugot, S. Berrégard, L. Picciola) est sans cesse en tension entre morale et excès, tandis que le théâtre élisabéthain de Marlowe (I. Vilquin), se présente plutôt comme une exploration de l'insignifiance morale. En revanche, Cary choisit une forme néo-sénéquéenne plus axée sur la lecture que la représentation visuelle. Ces différences reflètent des contextes culturels et des publics variés. Enfin, la sidération théâtrale trouve un écho dans les mises en scène contemporaines. Les annexes, l'une consistant en un entretien avec le marionnettiste David Girondin Moab et l'autre en une analyse d'une mise en scène de Chloé Dabert par Séverine Reyrolle et Christine Sukič, montrent comment les technologies modernes (comme celle du masque augmenté, forme nouvelle de l'art marionnettique) et les dramaturgies actuelles (ici, la pièce britannique contemporaine de Lucy Kirkwood, *Le Firmament*) renouvellent la sidération, tout en interrogeant la violence contemporaine.

L'ouvrage s'organise en trois parties, suivies d'annexes, pour couvrir les scènes française, espagnole, et élisabéthaine, tout en ouvrant sur des perspectives contemporaines. La première partie, « Dynamiques de la sidération dans le théâtre espagnol et français des XVIe et XVIIe siècles », débute par un article de Christophe Couderc, « L'hyperviolence dans le théâtre espagnol de la fin du XVIe siècle », dans lequel l'auteur explore la violence outrancière des tragédies philippines (1575-1585), période d'expérimentation théâtrale marquée par l'ouverture des *corrales de comedias*. S'appuyant sur des pièces comme *La gran Semíramis* de Cristóbal de Virués ou *Los siete infantes de Lara* de Juan de la Cueva, Christophe Couderc montre que la sidération repose davantage sur des récits rhétoriques sénéquéens que sur la monstration physique. Les narrations de messagers, les icônes visuelles (comme la corde dans *Semíramis*), et les imprécations amplifient l'horreur, tout en l'encadrant par une moralisation. L'article souligne également une domestication progressive de la violence au

tournant du XVIIe siècle, avec des techniques comme l'*apariencia* (découverte solennelle d'un cadavre). Dans « De l'agitation à la sidération : dynamiques comparées de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla et *Venceslas* de Rotrou », Liliane PICCIOLA compare deux tragédies du XVIIe siècle où la sidération naît de dilemmes éthiques et d'agnitions tragiques. Dans *No hay ser padre siendo rey*, Rugero est pétrifié par la révélation de son fratricide, confronté à un double cauchemardesque. Dans *Venceslas*, Ladislas est sidéré par son propre parricide involontaire. L'article met en lumière la tension entre agitation (mouvement physique) et sidération (immobilité morale), ainsi que l'influence des contextes nationaux : l'espagnol privilégie l'introspection, le français l'action dramatique.

La deuxième partie est consacrée aux « Formes de la sidération sur les scènes francophones préclassiques ». Dans sa contribution « La sidération dans les tragédies humanistes françaises (1537-1589)», Nina Hugot analyse cette notion dans des œuvres comme *La Tragédie du sac de Cabrières* ou *Médée* de La Péruse. Ces pièces, jouées dans des collèges ou lues comme des textes littéraires, provoquent la stupeur par des surprises brutales (massacres inattendus) et des images violentes non médiatisées, comme une mère morte tenant son enfant. Nina Hugot montre que ce théâtre, influencé par les guerres de religion, exploite l'iconoclasme pour troubler la réception des spectateurs et des lecteurs. Quant à Sandrine Berrégard, avec « La sidération en comédie. Les exemples de *Mélite* et de *La Place Royale* de Corneille », elle s'intéresse à un genre inattendu : la comédie. Dans *Mélite* et *La Place Royale*, Corneille transforme des trahisons amoureuses en visions infernales, sidérant les personnages (comme Angélique dans *La Place Royale*) et menant à une forme de transcendance. Cet article révèle comment la sidération, loin d'être réservée à la tragédie, peut opérer dans des intrigues légères, en jouant sur la tension entre le comique et le tragique.

La troisième partie s'intitule « Sidération et action scénique dans le théâtre anglophone de la première modernité ». Dans « "*Senseless suicides* ?" Imitation et sidération suicidaire dans *Didon, Reine de Carthage* et *Tamerlan le Grand, Partie 1* de Christopher Marlowe », Irène Vilquin examine les suicides en série chez Christopher

Marlowe, où la sidération est transmise par la vue (par exemple, Zabina face au cadavre de Bajazeth). Paradoxalement, ces actes, qualifiés de « *senseless* », sont vidés de sens moral, reflétant une crise existentielle dans l'Angleterre élisabéthaine. L'article souligne l'innovation de Marlowe, qui subvertit le modèle sénéquéen en privilégiant une sidération visuelle et amorale. Enfin, Sophie Lemercier-Goddard analyse la sidération dans une tragédie élisabéthaine écrite par une femme : « Stupeur et tremblements : conjurer le désastre dans *The Tragedy of Mariam* d'Elizabeth Cary (1613) ». Elle montre comment Cary, dans *The Tragedy of Mariami*, utilise la stupeur face à la tyrannie et à la trahison pour conjurer le désastre, dans un contexte marqué par les tensions religieuses et genrées. La pièce, lue plus que jouée, explore une sidération introspective, proche des tragédies humanistes françaises.

Les deux annexes proposent, comme contrepoint au théâtre de la première modernité, une réflexion sur les « Mises en scène contemporaines de la sidération et expériences du spectateur ». Séverine Reyrolle et Christine Sukič, dans « Sidérer sans démonstration : Chloé Dabert met en scène *Le Firmament* de Lucy Kirkwood », analysent le travail de Chloé Dabert à la Comédie de Reims. Dans le répertoire de cette dramaturge, la sidération contemporaine s'exprime souvent à travers des catastrophes écologiques et humaines. Dans *Le Firmament*, elle s'attaque à un théâtre de genre, celui du procès, mais en se jouant de sa forme et de sa thématique. Dans sa mise en scène, Chloé Dabert montre comment les dramaturgies modernes renouvellent les mécanismes de la première modernité, en immergeant les spectateurs et en leur faisant éprouver scénographiquement la sidération. Enfin, l'entretien avec David Girondin Moab, « Une esthétique de la sidération dans le théâtre de marionnettes ? » permet à ce marionnettiste de la compagnie Pseudonymo d'expliquer la place de la sidération dans ses spectacles, notamment *Imomushi*, *Le Golem* et *Noirs comme l'ébène*. Il montre comment le masque augmenté et la double narration amplifient l'immersion du spectateur augmenté, en écho aux images sidérantes de la première modernité. Ses créations interrogent la violence contemporaine, tout en renouvelant l'esthétique théâtrale.

Conclusion : une mémoire théâtrale vivante

Cet ouvrage, en croisant les perspectives historiques et contemporaines, révèle la vitalité du théâtre de la sidération. Loin d'être une simple archive de la violence, il constitue une mémoire théâtrale active, capable d'éclairer les crises de notre temps. En comparant les scènes française, espagnole et élisabéthaine, et en dialoguant avec les pratiques modernes, il met en lumière des modèles esthétiques d'une puissance intemporelle, comme le suggérait Christian Biet. La sidération, qu'elle soit provoquée par un récit sénéquéen, une image brutale ou une marionnette augmentée, reste un outil privilégié pour interroger l'humain face à l'inhumain. Mais le théâtre de la sidération n'est pas seulement un théâtre de la violence ; il est aussi un théâtre de l'éveil. En suspendant la compréhension immédiate, il oblige spectateurs et lecteurs à repenser leur rapport à l'image, à la parole et à la souffrance. Cette suspension du sens, qui fige le regard, ouvre paradoxalement un espace de pensée : dans le silence qui suit le choc, s'invente une forme nouvelle de lucidité. Le spectateur, paralysé, devient témoin d'une expérience où l'émotion et la réflexion s'articulent, où le trouble engendre la conscience. De Sénèque à Chloé Dabert, de la tragédie humaniste à la marionnette augmentée, la sidération apparaît comme une constante anthropologique du théâtre occidental. Elle relie les catastrophes passées aux inquiétudes contemporaines, les guerres de religion à la violence des écrans, les effrois du monde à la tentative de les penser collectivement. Par cette continuité, la scène devient un lieu de remémoration, mais aussi de transformation : elle met en forme l'inacceptable pour le rendre intelligible, et transforme la stupeur en connaissance. En ce sens, le théâtre de la sidération n'est pas une fin, mais un passage. Il met en crise la représentation pour en éprouver les limites, tout en rappelant que la sidération – loin de réduire à l'impuissance – peut devenir un moteur poétique et éthique. À l'heure où les dramaturgies contemporaines explorent de nouvelles formes d'immersion, de fragmentation et d'hybridation, la leçon de la première modernité demeure d'une actualité brûlante : la sidération, en révélant l'incompréhensible, continue de donner au

théâtre sa fonction première – celle d'affronter, par la fiction, la part la plus obscure du réel.

Chapitre 1

Dynamiques de la sidération dans le théâtre espagnol et français des XVIe et XVIIe siècles

L'HYPERVIOLENCE DANS LE THÉÂTRE ESPAGNOL DE LA FIN DU XVIe SIÈCLE

CHRISTOPHE COUDERC
Université Paris Nanterre

Il est manifeste que le poète dramatique, dans l'Espagne du Siècle d'or, jouit d'une grande liberté d'invention – l'invention, ou l'inventivité, est d'ailleurs communément reconnue comme une qualité proprement espagnole par les lettrés français du XVIIe siècle quand ils parlent de la littérature d'outre-Pyrénées. Cette liberté est propre à un théâtre d'action dont les sources d'inspiration sont très variées ; elle est aussi caractéristique d'une esthétique dramatique fondée sur la satisfaction des exigences des spectateurs, c'est-à-dire sur la loi du goût, si l'on en croit ce qu'affirme Lope de Vega dans les vers bien connus de son *Art nouveau de faire des comédies aujourd'hui* :

> [Car] bien des fois ce qui contrevient aux préceptes,
> Pour cette même raison est délicieux au goût[1].

1. « *Porque a veces lo que es contra lo justo/por la misma razón deleita el gusto* » (Lope

Et quelques années plus tard (en 1614) le même Lope écrira dans un paratexte : « Ils doivent être dorénavant peu nombreux, les esprits rigoristes qui ignorent qu'en Espagne il n'y a d'autres préceptes ni d'autres lois pour les *comedias* que de donner satisfaction au vulgaire, maxime qui était déjà du goût d'Aristote, quand il disait que le poète était arrivé à ses fins si, grâce à sa fable, il avait satisfait le plaisir des auditeurs[2] ». Il est donc entendu que le dramaturge en Espagne dispose d'une grande liberté d'invention, propre à un théâtre marqué par une mimèsis large, dont l'esthétique est déterminée par les demandes (réelles ou supposées) des spectateurs, qui paient pour entrer au théâtre. Cependant, si les bienséances, permissives puisqu'il s'agirait de satisfaire les aspirations de spectateurs qui sont des clients, laissent le poète libre d'inventer comme bon lui semble, tout porte à croire que les exigences des spectateurs n'allaient pas toujours dans le sens du mauvais goût ou de la truculence, c'est-à-dire n'exigeaient pas la représentation de scènes horrifiques. Il y a, à n'en pas douter, dans l'immense répertoire du théâtre espagnol du Siècle d'or, des débordements et des scènes que la morale puritaine réprouve : des conduites licencieuses, des affrontements physiques, quelques cas d'inceste ou de viols, des unions illégitimes avec enfants, parfois, et il y a donc également des tortures, des assassinats, c'est-à-dire qu'il est possible de faire spectacle de la mort et de son résultat (le cadavre). Cela étant dit, on peut considérer que, si les dramaturges espagnols n'ont à contourner théoriquement aucun interdit pour la représentation sur scène de la violence physique, ils usent globalement avec mesure de la liberté dont ils disposent. Comme presque

---

de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Enrique García Santo-Tomás (éd.), Madrid, Cátedra, 2006, v. 375-376, p. 151), traduction française André Labertit, dans R. Marrast (dir.), *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1424.

2. Lope de Vega, *Parte IV*, Préface, traduction Philippe Meunier dans Marc Vuillermoz et Sandrine Blondet (dir.), *Les idées du théâtre. Paratextes français, italiens et espagnols des XVIe et XVIIe siècles*, Genève, Droz, « Travaux du Grand Siècle », 2020, p. 272-273. « *Ya pocos deben ser los escrupulosos a quien no conste que no hay en España más preceptos ni leyes para las comedias que satisfacer al vulgo, máxima que no desagradó a Aristóteles cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido el fin con ella si conseguía el gusto de los oyentes* », dans Luigi Giuliani (éd.), *IdT. Les idées du théâtre*, http://idt.huma-num.fr/notice.php?id=345.

toujours quand on évoque de façon générale le théâtre espagnol du Siècle d'or, toute affirmation doit être nuancée en prenant en compte le sous-genre auquel telle ou telle pièce appartient, et l'évolution des formes en diachronie. C'est pourquoi, pour trouver des exemples de scène ensanglantée et de spectacle sidérant, il peut être pertinent de s'intéresser au théâtre espagnol du début de la période la plus dynamique de son histoire, cette *Comedia nueva* dont on s'accorde à faire coïncider la naissance avec l'ouverture des théâtres commerciaux (les *corrales de comedias*) dans les années 1570. C'est quand ce théâtre nouveau est encore dans son enfance qu'on peut définir une période marquée par des expérimentations diverses, parmi lesquelles on peut trouver ce qu'on a pu appeler la tragédie de l'horreur.

Du spectacle sidérant à sa domestication

Pour trouver à coup sûr de la violence outrancière, de la violence sidérante, le mieux est sans doute en effet de s'intéresser à l'enfance du théâtre espagnol moderne, au moment même où démarre le mouvement de professionnalisation de l'activité dramatique dans toutes les grandes villes de la Péninsule. Dans les années 1575-1585, quelques érudits tentent de développer une tragédie de l'horreur – appelée parfois tragédie philippine en référence à Philippe II, alors sur le trône espagnol –, qui n'a probablement pas rencontré son public, et qui à ce titre est passablement différente de la *Comedia* dite '*nueva*', associée à la personne et à la production de Lope de Vega (1562-1635). Même s'il s'agit plutôt de tentatives isolées, ces textes où l'on trouve des exemples de violence paroxystique ont pu, après coup, être considérés comme exprimant des préoccupations communes à leurs auteurs. Ceux-ci sont en effet tous marqués par Sénèque, et ces pièces dont les personnages laissent s'exprimer la douleur font la part belle à la violence, la terreur et la déploration. La vingtaine de textes qui nous est parvenue – sans doute de nombreux autres ont-ils dû disparaître – forme un ensemble très certainement disparate. On peut

cependant y relever la présence récurrente de la figure du roi tyrannique, cruel et responsable de la ruine de la cité, ce qui a pu être lu par la critique comme l'écho d'une réflexion politique sur la façon dont le pouvoir était alors exercé en Espagne. Mais on pourrait tout aussi bien considérer que ce qui est exprimé est un goût plus général pour des personnages hors normes, monstrueux, furieux (et donc souvent violents) et que ces personnages sont royaux ou princiers parce que le critère de leur naissance appartient à une conception traditionnelle de la tragédie que ces auteurs entendent respecter.

Les titres sont évocateurs de l'orientation thématique choisie et, souvent, de la matière dramatisée, notamment quand elle ressortit à des épisodes, bien connus du public, de l'histoire nationale, dont ces pièces contribuent du reste à construire le récit. Juan de la Cueva (1543-1612) donne à ses quatre tragédies les titres suivants : *Tragedia del príncipe tirano*, *Tragedia de la muerte de Virginia y Appio Claudio*, *Tragedia de los siete infantes de Lara*, *Tragedia de la muerte de Ayax Telamón*. Les titres des tragédies de Cristóbal de Virués (1550-1614) annoncent et soulignent le caractère furieux, monstrueux ou violent du personnage principal (*Atila furioso* [*Attila le furieux*], *La gran Semíramis* [*La grande Sémiramis*], *La cruel Casandra* [*La Cruelle Cassandre*]), tandis que la violence de l'argument est présente dans celui de *La destrucción de Constantinopla* de Gabriel Lasso de la Vega. Au dénouement de *La tragedia de los siete infantes de Lara* [*La Tragédie des sept infants de Lara*] de Juan de la Cueva, inspirée d'un cycle de ballades populaires (*romancero*), Mudarra tue sur la scène Ruy Velázquez et brûle vive doña Lambra. Dans la dernière scène de *Nise laureada* [*Nise couronnée* – Nise étant l'anagramme d'Inés, car l'histoire rapportée est celle d'Inés de Castro, la « reine morte » que Montherlant mettra bien plus tard sur la scène] de Jerónimo Bermúdez, le bourreau arrache les cœurs palpitants de ses victimes et les met en pièces. Dans *La Alejandra* [*Tragédie d'Alexandra*] de Argensola (inspirée de la *Marianna* de Ludovico Dolce), le roi oblige l'héroïne à se suicider, lui laissant le choix entre la pendaison, le poignard ou le poison ; il assiste ensuite à son agonie, qui s'achève lorsque la dame s'est coupé la langue et l'a crachée aux pieds du roi.

Le goût pour l'horreur est patent dans ces tragédies emphatiques fortement tributaires du modèle sénéquien[3]. Davantage que la monstration du sang ou plus généralement la représentation physique de la violence, cependant, l'évocation seulement verbale de celle-ci apparaît comme une caractéristique plus spécifique de ces pièces. Ensanglanter la scène – pour reprendre une formule de La Mesnardière[4] – y est donc possible, mais est loin de constituer une obligation pour ces poètes. C'est pourquoi les récits (nombreux chez Virués notamment, qui choisit pourtant des sujets particulièrement truculents) constituent des morceaux de bravoure pour des poètes qui concédaient sans doute une importance décisive à l'art oratoire. On peut suivre ici l'analyse du théâtre latin par Florence Dupont[5] et considérer que ces tragédies offrent de bonnes illustrations du tragique rhétorique, qui vise à émouvoir avec les mots comme avec les images, les premiers étant susceptibles d'autant d'efficacité que les secondes. Cette dimension rhétorique, qui enracine l'expression de la violence dans le verbe plutôt que dans une représentation mimétique, pourrait donc aussi expliquer une certaine modération dans la violence visuelle de la *Comedia Nueva*.

L'ascendance sénéquéenne permet par ailleurs, sans complètement tempérer l'horreur visuelle, de l'accompagner d'une préoccupation

3. Un demi-siècle plus tard, c'est d'ailleurs par un retour d'influence de Sénèque (tenu parfois pour une figure nationale parce qu'il était né à Cordoue) que l'on explique que l'on retrouve sur la scène le même genre de situations horrifiques, dans des intrigues qui se terminent par des bains de sang. Les pièces sérieuses de Rojas Zorrilla, dramaturge très bien en cour dans les années 1630, sont construites autour de ces mêmes motifs thématiques et parricides, infanticides, viols y sont monnaie courante. Le motif de la tête coupée est exploité par exemple dans *Morir pensando matar* [*Mourir en pensant tuer*], où Rosimunda est forcée à boire dans le crâne de son père, qui a été décapité devant elle. Vélez de Guevara, dramaturge également très populaire, reprend le sujet de l'histoire de la Reine morte et Guillén de Castro atteint des sommets de cruauté avec la représentation de l'histoire de Procné et Philomène : voir, sur ce dernier exemple, Amélie Djondo, « Infanticide et cannibalisme dans le théâtre du Siècle d'or : l'horreur au féminin dans *Progne y Filomena* de Guillén de Castro », dans Eva Tilly (dir.), *Genre et identités en Espagne du Moyen-âge à nos jours : un plaidoyer pour la sororité*, Paris, Indigo, 2020, p. 173-191.
4. Voir Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques*, n° 67, 2009, p. 13-32.
5. Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris, Belin, 1995, p. 91-98.

didactique. Les auteurs cherchent ainsi des sujets à la fois terrifiants et moraux, et mettent l'outrance de la violence au service d'un dénouement exemplaire où les criminels expient leurs fautes, illustrant par là une vision du monde qu'on a pu qualifier d'optimisme providentiel, car l'intrigue de la pièce est menée à un état où l'ordre retrouvé est éthiquement satisfaisant. Cette justification éthique de l'horreur – la violence est émouvante et utile pour l'édification du spectateur, et donc légitime – ne laisse pas d'être un mélange quelque peu instable et c'est pourquoi, dans un registre plus profane, mais sans que la perspective morale soit complètement absente, on trouve de nombreuses scènes dans lesquelles le sang est versé dans le contexte spécifique de ce que l'on pourrait appeler une violence judiciaire, c'est-à-dire quand la mort est une mise à mort, et que la représentation de la violence est rétribution et châtiment.

J'ai tenté de montrer ailleurs que, malgré l'absence d'un discours prescriptif à ce sujet, les dramaturges espagnols du XVIIe siècle semblent respecter quelques codes, quelques règles qui encadrent la représentation de la violence, et notamment de la plus haute des violences, la mort. Les travaux d'Anne Teulade sur la *comedia de santos* ont de même montré qu'en Espagne la violence de la représentation du martyre est estompée, et qu'il serait plus exact de parler d'un contournement de l'horreur, ou de « gommage[6] ». Toujours selon Anne Teulade (qui fait du reste le même constat pour la peinture[7]) le spectacle sanglant qui provoque la sidération fait, au tournant du siècle, l'objet d'une évacuation systématique et, à l'occasion de cette disparition scénique du sanglant sont mises en scène des réactions admiratives qui servent de vecteurs à un message édificateur. Dans le répertoire profane de la *Comedia* dite *nueva*, le spectacle de la mort sera codifié, notamment grâce au recours à l'effet de découverte, ou scène intérieure, élément du langage scénographique commun aux

6. Anne Teulade, « La décapitation invisible ; le rejet du sanglant dans le théâtre hagiographique français et espagnol », *Littératures classiques*, vol. 67, nº 3, 2008, p. 71-83, p. 72-73.
7. Anne Teulade, « Déplacement, encadrement, sublimation. Le corps martyrisé dans la peinture et le théâtre espagnols du XVIIe siècle », *Littératures classiques*, vol. 73, nº 3, 2010, p. 67-78

théâtres européens de la fin du XVIe siècle. Le recours à la technique de la *apariencia* – dont traite un ouvrage récent d'Hector Ruiz[8] –, permet la mise en scène de la mort moyennant la monstration solennelle d'un corps meurtri, ou simplement d'un cadavre, pour ponctuer les moments forts du dénouement de la tragédie en Espagne : un rideau que l'on tire permet de dévoiler aux yeux du public le spectacle du corps mort et / ou supplicié, tandis qu'un personnage se charge d'expliciter (comme avec un sous-titre) l'interprétation, généralement morale, que l'on doit donner à l'événement. Ce moment impressionnant pour le spectateur, confronté à une image fixe et saisissante qui vient arrêter le cours de l'action, est ainsi accompagné et comme encadré par le discours qui équilibre l'impact émotionnel du tableau contemplé.

L'horreur dans la tragédie philippine : quelques exemples

Même si, comme nous le disions, il serait abusif de forcer la cohérence d'un ensemble de pièces disparates commodément réunies par la critique sous la formule de tragédies de l'horreur, il est vrai que l'hyperviolence y a toute sa place[9]. Alfredo Hermenegildo, l'un des meilleurs spécialistes de ce corpus, relève ainsi que chez les tragiques philippins l'action pathétique prend une importance de premier plan par rapport aux autres recommandations aristotéliciennes quant à la construction de la tragédie. En cela les Espagnols subissent l'influence de Sénèque mais aussi des Italiens comme Giraldi Cinzio

8. Voir Hector Ruiz Soto, *Apariencia ou l'instant du dévoilement*, Madrid, Casa de Velázquez, 2024, https://doi.org/10.4000/1217a, notamment la quatrième partie.
9. Voir notamment Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelone, Planeta, 1973. Et, pour une mise au point sur les débats à ce sujet, l'introduction générale de Luigi Giuliani dans Lupercio Leonardo de Argensola, *Tragedias*, edición de Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

et Ludovico Dolce[10]. En effet, ces lettrés reprennent à leur compte la compréhension thérapeutique et morale de la catharsis, qui suppose que pour soigner l'âme de ses affects, on intensifie le recours à l'horreur, et qui avait été définie par Giraldi Cinzio dans des termes qu'on a souvent cités : « La tragédie, par l'horreur et la compassion, en montrant ce que nous devons fuir, nous purge des perturbations dans lesquelles les personnages tragiques sont tombés[11] ». La mise en action de l'horreur passe par un certain nombre de techniques d'écriture chez Virués – particulièrement étudiées par Hermenegildo[12] –, comme chez d'autres auteurs de sa génération.

L'une des plus remarquables et récurrentes est la narration. La mort de Sémiramis – héroïne monstrueuse de la pièce du même nom – sous les coups de son propre fils, est ainsi rapportée par un témoin oculaire :

> Ayant approché mon œil
> Du trou de la serrure,
> Je vis une horrible vision,
> Un terrible et effrayant spectacle ;
> Je vis Sémiramis, baignant dans son sang,
> Saisir les mains de son fils
> […] ce tigre féroce
> La tua soudain de son épée scélérate :
> Il la frappa à la poitrine par deux fois,
> Et par deux fois l'épée lui ressortit par le dos.
> […]
> Ensuite, couchée sur le sol, agonisante,
> Les yeux fixés au ciel,

10. D'autant plus que l'imitation de Sénèque n'est pas documentée en Espagne comme une imitation directe mais est plutôt passée par le filtre des dramaturges et des doctes italiens.
11. « *La tragedia, coll'horrore et colla compassione, mostrando quello que debbiam fuggire, ci purga dale perturbationi, nelle quali sono incorse le persone tragiche* », cité par Alfredo Hermenegildo, « Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror », *Criticón*, nº 23, 1983, p. 89-115, p. 91 (nous traduisons).
12. Voir Hermenegildo, *ibid.*

La voix rauque, brisée de mille sanglots,
Appelant son fils, l'appelant par son nom,
Sa triste âme s'en fut, laissant son corps
Noyé dans le sang s'échappant de ses veines[13].

Dans *La cruel Casandra*, une autre pièce du même auteur, la même technique est présente. Le narrateur et témoin, qui se qualifie lui-même de « malheureux nonce » (« *desdichado nuncio* »), garantit la véracité des faits relatés et émaille son récit de remarques sur ses propres réactions émotionnelles. Dans *Atila furioso* (*Attila le furieux*), également de Virués, la démesure, à quoi peut être rapportée l'horreur, est directement connectée au motif de la furie, et du furieux, déjà présent dans le titre. Là encore un messager se charge de rapporter comment, au milieu du banquet nuptial, Célia fut tuée par Attila (son époux) :

Le roi prit un couteau sur la table
Et, comme je le dis, se précipitant
Sur la malheureuse Célia, le féroce transperça
La douce poitrine de son dur acier.
La malheureuse Célia, fauchée dans sa jeunesse,
Tomba, son sang s'écoulant comme un long fleuve.
[…]
Lui, cruel, attrapa de la main gauche
La morte par les cheveux
Et de sa forte dextre il la saisit à la gorge ;
Inhumain, il applique le fer rouge,

13. « *[…] Acerqué los ojos/Al agujero de la cerradura/Y vi una visión horrible,/Un terrible espectáculo espantoso,/A Semíramis vi bañada en sangre/Asirse de las manos de su hijo/[…] el tigre bravo/Le quitó luego con su infame espada/Dándole dos heridas en los pechos,/Que cada cual pasaba a las espaldas./[…]Y luego echada en tierra, agonizando,/Con los ojos clavados en el cielo,/Con ronca voz quebrada de mil sollozos,/Nombrando siempre el nombre de su hijo/La triste alma salió, dejando al cuerpo/Anegado en la sangre de las venas* » (Virués, *La gran Semíramis*, *Elisa Dido*, Alfredo Hermenegildo (éd.), Madrid, Cátedra, 2003, v. 1946-2053, p. 163-166 ; notre traduction).

> […]
> Et, furieux, la saisissant, il sépare
> D'un geste bref la tête du corps[14].

Une seconde technique d'écriture récurrente, susceptible de générer la sidération chez le spectateur, correspond au recours à ce que Hermenegildo nomme icône visuelle, qui désigne l'objet scénique ou, plus généralement, le signe construit (qui n'est pas seulement matériel) : un signe chargé d'une signification tragique, c'est-à-dire conjointement horrible et morale. La corde dans le premier acte de *La gran Semíramis* sert ainsi à des fins exemplaires, notamment quand le général Menón fait le récit du suicide d'Alejandro afin qu'il soit utile en tant qu'« exemple des coups cruels de la Fortune » (« *ejemplo de los crueles casos de fortuna* »). Changeante, comme on sait, la Fortune est un motif privilégié dans la réflexion médiévale et renaissante autour des cas tragiques et se trouve fréquemment associée, comme dans l'histoire de Sémiramis, aux passions que sont l'ambition politique et le désir sexuel. Dans l'hypotypose que ses sensations physiques de témoin lestent de véracité, Menón insiste sur l'importance de la corde avec laquelle le vaincu s'est pendu (sans que s'explique bien, me semble-t-il, pourquoi le cadavre de celui-ci est couvert de sang), tout en s'attachant à souligner les détails les plus saisissant du spectacle qu'il a contemplé, comme lorsqu'il indique que le cadavre bougeait encore :

> […] J'y trouve
> Une vision horrible et sauvage,
> Un spectacle horrible et effrayant.
> Je vis le prince Alexandre, désarmé,

14. « *De la mesa tomó el rey un cuchillo/Y, como digo, arremetiendo para/La triste Celia, atravesole el fiero,/El blando pecho con el duro acero./Cayó la triste Celia mal lograda, / Haciendo de su sangre un largo río,/ […]/Y puesto así el cruel, por el cabello/Asió la muerta con la izquierda mano/Y con la fuerte diestra al blanco cuello/ El rojo hierro aplica el inhumano […]/Aferrando con furia, en breve pieza/Separó de su cuerpo la cabeza* » (*Atila furioso*, dans Virués, *Obras trágicas y líricas del Capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, Alonso Martín, 1609, p. 108b-109ª ; notre traduction).

Couvert de sang des pieds jusqu'à la tête,
Sans épée, sans dague, mais portant au cou
Cette corde cruelle, avec laquelle
Il était pendu aux grilles […].
Au moment où j'entrais, je vis ses jambes
Et ses bras qui s'agitaient encore, et j'entendis un cri
Rauque, triste, effrayant et mal formé.
Je me précipitai, et d'un coup d'épée
Je tranchai la corde pour lui rendre la vie,
Mais j'eus beau agir au plus vite,
Il était trop tard pour le malheureux Alexandre ;
Il tomba devant moi, sans vie,
Inspirant à ceux qui contemplions ce tableau pitoyable
Terrible horreur, pitié et effroi.
Voici la corde que j'ôtai au malheureux.
Je l'ai prise avec moi afin qu'elle soit l'exemple
des coups cruels de la Fortune[15].

Peu après, c'est au tour de Menón d'être victime de l'inconstance de la Fortune quand son épouse lui est ravie par Nino, un roi tyrannique, et qu'il est conduit à la mort. Le général utilise alors pour se pendre la même corde qu'avait prise avant lui le roi Alejandro, à qui il avait ravi la ville de Bactres, de même que Nino lui ravit son épouse Semíramis.

Un troisième vecteur de la sidération est l'énoncé de menaces ou d'imprécations évoquant une violence à venir. L'horreur sera réalisée

15. « *[…] hallo/En ella una visión horrenda y brava,/Un horrendo espectáculo espantoso:/Al príncipe Alejandro, desarmado,/Vi tinto en sangre desde el pie a la frente/ Sin espada ni daga, sino sola/Esta soga cruel, con que ahorcado/Estaba de las verjas de una reja,/[…]/Al tiempo que yo entré, aún vi las piernas/Y los brazos moverse, y sentí un grito/Ronco, triste, espantoso y mal formado./Corrí volando, y con la espada al punto/Corté la soga para darle vida,/Pero por presto que lo hice, tarde/fue para el desdichado de Alejandro,/que sin alma cayó ante mí, poniendo/terrible horror y lástima y espanto/a los que vimos el doliente caso./Esta es la soga que quité al cuitado,/ Que la trajé conmigo para exemplo/de los crueles casos de fortuna* » (Virués, *La gran Semíramis*, v. 472-493, p. 116-117. Notre traduction).

lorsque la menace de mort et de châtiment sera mise à exécution, mais elle est précédée par la création de la terreur – ce qui peut être considéré comme plus orthodoxe sur le plan aristotélicien. Au troisième acte de *La gran Semíramis*, le prince Ninias promet au cadavre de son père qu'il vengera sa mort :

> Si pour vous venger ce n'est pas un acte impie
> Que de tuer qui m'a porté dans son sein
> Je tuerai ma mère inhumaine[16].

Dans *La cruel Casandra* l'héroïne éponyme menace directement celui qui est son amant et lui annonce sa mort. Au cours d'un dialogue rappelant l'histoire de Barbe bleue (mais qui ferait l'objet d'une double inversion), Casandra lui promet qu'il mourra, s'il entre dans la chambre qu'elle lui indique et dont elle lui donne la clé. Le sadisme dont elle fait preuve passe par le filtre de l'ironie, puisque le jeune homme interprète métaphoriquement l'allusion à la mort comme mort d'amour, alors qu'elle lui sera administrée au sens littéral[17] :

> Je ne veux en aucune façon te tromper,
> […]
> Et je t'assure que tu connaîtras la mort dont je t'ai parlé,
> Celle qui t'est promise par mon âme,
> Si tu entres dans la chambre grâce à cette clé…[18]

16. « *Si por vengaros no es injusta cosa/Matar a quien me trajo en sus entrañas,/Yo mataré a mi madre rigurosa* » (*Ibid.*, v. 1626-1628, p. 153. Notre traduction).
17. Hermenegildo signale à juste titre : « *Casandra juega con los demás personajes como una manipuladora de marionetas* » (Hermenegildo, Alfredo, « La semiosis del poder y la tragedia del siglo XVI: Cristóbal de Virués », *Crítica Hispánica*, vol. 16, n° 1, 1994, p. 11-30, p. 23).
18. « *No quiero en modo alguno yo engañaros,/[…]/Y la muerte que dije os aseguro/Del modo que mi alma os la promete/Si entráis con esta llave en el retrete* » (*La cruel Casandra*, dans Virués, *Obras trágicas y líricas*, *op. cit.*, p. 62b. Notre traduction). Dans *Atila furioso*, pareillement, la furie du tyran se manifeste par des menaces d'atrocités qu'il veut et va infliger à différentes personnes, et qui auront lieu hors scène.

Malgré l'évidente prédominance du verbe dans cette esthétique théâtrale, on a souvent retenu comme une de ses caractéristiques principales l'exécution des atrocités sur la scène, sous les yeux du public. Et c'est la présence de ce type de scènes qui permet généralement à la critique de réunir sous l'étiquette de tragédie de l'horreur les pièces mentionnées jusqu'ici. La monstration de la violence extrême n'est d'ailleurs pas systématique, et l'on pourrait analyser plus en détails différentes stratégies mises en œuvre par les dramaturges pour proposer des variations, ou des variantes, notamment de la mort en scène. Il y a ainsi chez Virués de nombreux suicides, mais leur traitement est assez varié. Le suicide peut être représenté, ou bien diversement ou partiellement occulté. Au début de *La cruel Casandra* deux personnages dialoguent pour décrire, comme s'ils étaient des spectateurs intérieurs, la mort qui se réalise en coulisses, dont le spectateur ne perçoit que le son. Un autre suicide occulté est celui l'héroïne de *Elisa Dido*, dont le corps est découvert par un personnage qui en fait une longue description, en plus de la lecture d'un billet que la reine a rédigé avant de mourir. On peut considérer que Virués joue sciemment du principe de la variation dans l'acte I de *La gran Semíramis*. Nous mentionnions plus haut la mort d'Alejandro, rapportée par Menón, et donc réalisée hors scène, ainsi que le fait que Menón se suicide à son tour à la fin de l'acte I, cette fois sous les yeux du public. Sa mort intervient à l'issue d'un très long monologue – plus de 130 vers de plaintes et d'adieux divers –, qui se termine quand le général s'adresse à la corde mentionnée précédemment (qu'il avait opportunément gardée) et se pend. Il n'y a pas de didascalies mais immédiatement après son cadavre est découvert par deux personnages dont les paroles en tiennent lieu :

> Celabo : Ôtons-le d'ici[…] …détache-le,
> Zopiro : tiens-le,
> Celabo : Attrape-le par les pieds,
> Zopiro : Voilà, je l'ai ;
> Celabo : Allons-y[19].

19. « Celabo : *Quitémosle de aquí,/[…] desátale*/Zopiro : *Sostenle.*/Celabo. : *Tenle*

On peut relever dans ce bref dialogue, qui conclut l'acte, le prosaïsme d'une description du corps dépourvue de toute solennité. Les deux mêmes personnages se chargeront d'une tâche comparable à la fin de l'acte II, comme si Virués voulait jouer de la répétition et de la variation que celle-ci peut amener. Le second acte est le cadre de la vengeance de Sémiramis, qui n'oublie pas que son mari (le général Menón) a été acculé au suicide par le roi Nino. Seize ans ont passé (ce qui prouve que la vengeance est un plat qui se mange froid) et Semíramis se fait passer pour son fils Ninias, qu'elle a eu de Nino, afin de s'emparer du pouvoir. Sous cette identité feinte, elle fait jeter le roi Nino au cachot. On retrouve le motif de la menace ou de l'ordre terrible, qui est aussi programme dramatique, quand elle ordonne à ses sbires d'offrir au roi du poison puis de jeter son cadavre dans les flammes[20]. Nino, apprenant après avoir ingéré le poison que l'ordre a été donné par Semíramis (et non par son fils) la voue aux gémonies en guise de dernières paroles puis expire sur scène. Comme à la fin de l'acte précédent, le cadavre – là encore réduit à sa matérialité charnelle – est alors retiré, en vue de la crémation annoncée :

> Celabo : Allons, et dans un brasier,
> Comme l'a commandé la reine, nous le jetterons.
> Zopiro : Saisis-le par là.
> Celabo : Tiens-le bien.
> Zopiro : Hâtons-nous[21].

Le spectacle de la mise à mort est également très important dans *Atila furioso* dont presque tout l'acte V est construit autour de l'exécution des coupables du meurtre de la reine. Le registre est alors celui

---

tú de los pies. Zopiro : *Ya tengo.*/Celabo : *Vamos* » (Virués, *La gran Semíramis*, *op. cit.*, v. 736-742, p. 124, notre traduction).

20. *« Zopiro, dale el vaso que la tiene,/Y en un inmenso fuego/Luego le echad, y no temáis que pene »* ; « Zopiro, donne-lui le verre contenant le poison, / Puis dans un immense brasier / Vous irez le jeter, sans craindre sa douleur », *Ibid.*, v. 1429-1431, p. 146 (notre traduction).

21. « Celabo : *Vamos, y en un fuego,/Como mandó la Reina, le pondremos.*/Zopiro : *Tenle de ahí.* Celabo : *Sostenle tú.*/Zopiro : *Aguijemos* », *Ibid.*, v. 1485-1487, p. 148 (notre traduction).

du tragique judiciaire, que l'on retrouve dans la séquence finale de *Nise laureada*, débouchant sur l'exécution d'une décision royale, qui implique que soient présents sur la scène le juge et le bourreau. C'est d'abord le chœur qui explique ou justifie la violence du roi par l'orgueil que continue de montrer le criminel et, conjointement, décrit le tableau, que l'on peut supposer créé sur scène – mais le texte donne peu d'indications didascaliques – du condamné (Coello) qui entre en scène :

> Chœur
> Oh quel coup
> Le Roi, voyant l'allure arrogante
> De Coello, lui a asséné sur le visage
> Avec le fouet qu'il avait à la main !
> Hélas, vision cruelle ! Quel exemple,
> Quel spectacle effrayant
> Du triste jour de son jugement !
> Nus, menottés, sous le regard
> Du ciel et de la terre, ainsi vont les malheureux…[22]

Dans cette pièce très dépendante de Sénèque, le discours du chœur est peut-être justifié par la volonté d'insister sur la dimension pathétique du spectacle, sur la pitié que doivent susciter les images ; quant aux autres personnages, ils sont là encore autant acteurs que témoins de l'action violente. Le roi, voyant la fière résistance des coupables, ordonne qu'on leur arrache le cœur, en précisant que celui-ci devra leur être extrait par le dos[23] ; il est prévu ensuite qu'on brûlera leurs cadavres et qu'on jettera du sel sur leurs maisons :

22. « *Coro* : *¡Oh qué golpe/El rey, de ver su aspecto denodado/Al Coello le ha dado por la cara,/Con el azote que tenía en la mano !/¡Ay crudo espectáculo ! ¡Qué ejemplo,/ Qué representación tan espantosa/Del día del juicio lamentable !/Desnudos, maniatados, a la mira/Del cielo y de la tierra, están los tristes…* » (Jerónimo Bermúdez, *Nise laureada*, dans *Primeras tragedias españolas de Antonio de Silua*, Madrid, Francisco Sánchez, 1577, fol. 108r-108v. (notre traduction).
23. « *Rey :¿Tan esforzados son sus corazones ?/Arránquenseles luego de los pechos* », *Ibid.*, fol. 109r : « Le roi : Leurs cœurs sont-ils si ardents ? / Qu'on les arrache de leurs poitrines sur le champ » (notre traduction).

Roi. Quels sont ces cris ?
Juge. Sire, les gens crient de joie
  Et du plaisir de voir que l'un d'eux est exécuté.
Chœur. Hélas, le bourreau le met désormais en pièces !
  Son sang corrompu se répand !
Bourreau. Je ne trouve pas son cœur.
Alvaro. Il est pourtant là,
  Cherche-le bien, tu le trouveras ici, plus fort
  Que celui d'un lion…
Bourreau. Tu ne feras plus le fier :
C'était là son cœur fier et fort
[…]
Chœur. Hélas ! Voyez comme il découpe et met en morceaux
Ce cœur, pour voir ce qu'il y a dedans[24]!

L'action continue et s'intéresse à l'autre condamné : cette fois le roi veut qu'on lui retire le cœur par la poitrine ouverte, et le chœur commente que le bourreau fouille les entrailles pour arracher le cœur et le réduire en miettes[25].

Comme le laissent percevoir ces quelques exemples tirés de tragédies de l'horreur espagnoles, la violence, même outrancière, est très souvent sinon toujours accompagnée d'un discours la justifiant. La mort et donc l'éventuel spectacle de la violence qui y conduit sont justifiés moralement, comme si l'on souhaitait délibérément empêcher que dans la représentation de la violence le pathos et les plaisirs

24. « *Rey:¿Qué vocería es ésta ?Alcaide. : Señor, gritan/Las gentes, de placer y regocijo/De ver al uno dellos ya cual cumple./Coro:¡Ay, cómo le apedaza ya el verdugo./Qué sangre tan podrida corre dél !/Verdugo:No le hallo el corazón. Álvaro: Pues ahí le tengo/Buscale bien, que ahí le hallarás más fuerte/Que el de un león, […]/Verdugo:Ya no bravearás : este era el bravo/Y fuerte corazón del gran Merino/[…]/Coro:¡Ay, cómo le cuartea y le apedaza,/El corazón a ver qué tiene en él !* », *Ibid.*, fol. 109v-110r (notre traduction).

25. « *Coro:¡Ay, cómo le trasanda las entrañas,/Para arrancarle el corazón hinchado ;/Ay, cómo le parte y desmigaja/A ver si halla en él algún milagro* », *Ibid.*, fol. 111r (« Oh, comme il perce ses entrailles / Pour arracher son cœur gonflé ! / Oh, comme il le déchire et le met en pièces / Pour voir s'il y trouve quelque miracle ! » [notre traduction]).

troubles qui y sont associés ne l'emportent sur la leçon morale[26]. Commentant une pièce de Lope de Vega qui met en scène le martyre d'un enfant dépecé après avoir été crucifié, Marcelino Menéndez y Pelayo, à la fin du XIXe siècle, s'interrogeait sans la nommer sur la sidération, alliée au mauvais goût – de son point de vue de positiviste souvent moralisant –, et signalait la puissance de fascination que peut exercer la représentation de la douleur et de la brutalité : « l'impression ressentie […] n'est pas la pure émotion esthétique, mais une autre émotion, faite d'inquiétude et d'angoisse, qui n'affecte que les nerfs et ne parvient pas à l'esprit, ou qui ne réussit à le toucher que par le spectacle sauvage et brutal de la douleur physique[27] ». Le problème de taille auquel nous nous heurtons sur ce point est l'absence de documentation suffisante concernant la réalité des mises en scène qui ont pu être faites de ces pièces et, par voie de conséquence, nous sommes condamnés à des hypothèses sur les conditions matérielles de la représentation et, partant, sur la réalité de l'efficacité exemplaire de ces textes, le doute demeurant toujours sur la force du spectacle du déchaînement de la violence et du bain de sang. Pour nous en tenir aux textes, quoi qu'il en soit, on aura remarqué que la tragédie de l'horreur est une tragédie dans laquelle l'horreur est plutôt communiquée par le verbe que par l'image. Les images sont placées devant les yeux du spectateur, mais de façon privilégiée par le biais des mots. La représentation physique de la violence y fait donc jeu égal avec son évocation seulement verbale et c'est pourquoi les figures de rhétorique visant cet effet sont très présentes chez les tragiques philippins : l'*evidentia* et la description, l'apostrophe véhémente, les anaphores, les interrogations rhétoriques sont des figures pathétiques, qui émeuvent le spectateur moyennant le recours à sa

26. Ou pour le dire avec Christian Biet : « peut-on donc supposer qu'un sombre plaisir double les plaisirs lumineux et moraux qu'on attribue à la démonstration morale, fût-elle spectaculaire ? », Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. ix.

27. « *La impresión que […] se recibe no es la pura emoción estética, sino otra emoción de inquietud y desasosiego que se para en los nervios y no llega al espíritu, o sólo acierta a conmoverle con el fiero y brutal espectáculo del dolor físico* », cité dans Lope de Vega, *El niño inocente de la Guardia*, A. J. Farrell (éd.), Londres, Tamesis Books, 1985, p. 14 (notre traduction).

capacité imaginative. C'est le cas également des récits, nombreux et souvent longs. Et l'on peut se demander si l'importance du récit et de la description ne révèle pas chez ces auteurs pétris de culture classique une volonté de récuser ou du moins de limiter la sensualité de la représentation physique au profit du seul discours. Quoi qu'il en soit, on trouve chez ces auteurs des éléments d'un langage dramatique, exprimé dans le texte comme dans sa mise en œuvre par la représentation, dont Lope de Vega et les dramaturges qui lui succéderont se souviendront. Malgré le caractère archaïque, certains diront antithéâtral, de ces expérimentations qui tentèrent de marier l'ancien et le moderne, une indéniable continuité peut en effet être observée entre cette tragédie *sui generis* et les postérieures formulations tragiques ou tragi-comiques espagnoles. Il est remarquable par exemple que les personnages de Lope de Vega ne peuvent mourir en scène (ou en coulisses) sans dire (généralement avec une certaine volubilité) qu'ils meurent. Si la mise en scène du corps souffrant, mort ou mourant, est loin d'être un tabou pour Lope et ses épigones, on pourra relever que la mort a souvent lieu hors scène, et l'on observera que le récit dont se charge encore parfois chez Lope de Vega un personnage désigné explicitement comme nonce continue d'être le vecteur privilégié de l'évocation de la violence faite au corps. En dépit de ses différences avec ce théâtre mort-né, la *Comedia Nueva* triomphante demeurera un théâtre de texte et, de l'œil ou de l'oreille, les poètes du Siècle d'or privilégieront longtemps le second terme. On peut y voir un héritage de ces expérimentations qui à la fin du XVIe siècle, faisaient la part belle à la représentation de la violence outrancière.

DE L'AGITATION À LA SIDÉRATION

Dynamiques comparées de *No hay ser padre siendo rey* de Rojas Zorrilla et *Venceslas* de Rotrou

LILIANE PICCIOLA
Université Paris Nanterre, CSLF

ALORS que la liberté dramaturgique et scénique de la *comedia* est réputée favoriser le mouvement sur le plateau, il peut sembler paradoxal d'envisager la place de la sidération dans un corpus qui se compose d'une pièce espagnole de Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), *No hay ser padre siendo rey*, *comedia famosa*, publiée en 1640[1], et d'une tragi-comédie de Jean de Rotrou, *Venceslas*[2], publiée

1. *No ay ser padre siendo rey* dans *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones, 1640 (f. 23-47). Nous suivons cette édition, que Rotrou a probablement consultée. *No hay ser padre siendo rey*, figure néanmoins dans une édition moderne : Francisco de Rojas Zorrilla. *Obras completas*, vol. I, Enrico di Pastena (éd.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
2. Nous suivons l'édition critique procurée par Marianne Béthery, telle qu'on la trouve dans Jean de Rotrou, *Théâtre choisi*, *Venceslas, Antigone, Le Véritable Saint Genest*, Paris, STFM, 2007, p. 5-195. Les éditions de Rotrou dans la STFM suivent strictement le texte original, notamment dans sa ponctuation.

en 1645, alors que la seconde est une adaptation de la première et que Rotrou est bien connu pour avoir dès ses débuts manifesté son intérêt pour une forte animation scénique.

La sidération serait-elle plus propre à la tragédie cornélienne, dont on sait que l'action suscite peu de déplacements et de gestes visibles ? On connaît bien celle de César quand le Ptolomée de *La Mort de Pompée* (publiée en 1643) lui présente fièrement la tête coupée du grand vaincu de Pharsale, mais elle fait seulement l'objet d'une narration[3]. Les stances du *Cid* pourraient par ailleurs être considérées comme un moment de sidération : « Mon âme abattue / Cède au coup qui me tue » répond bien mal au « Va, cours, vole, et nous venge » de Don Diègue. Devant le dilemme insupportable qui s'impose à lui, Rodrigue semble cloué à la scène : son immobilité est cependant provisoire, la caractéristique de la plupart des personnages cornéliens étant la réactivité. Certaines dramaturgies de Corneille offrent néanmoins des « situations bloquées », qu'a bien mises en valeur Georges Forestier[4] et qui semblent se prêter à pareil phénomène scénique : dans la scène 3 de l'acte V de la tragédie d'*Héraclius* (publiée en 1647), à plusieurs reprises, quand le héros éponyme voit la main du bourreau se lever au-dessus de son frère de lait, sur l'ordre du père de ce dernier, il ne peut que crier et commencer des phrases explicatives qu'il interrompt après quelques syllabes[5] car céder au tyran Phocas pour sauver Martian en lui disant ce qu'il veut entendre déboucherait sur une autre horreur, celle d'un inceste ; Héraclius trouve néanmoins une formule qui contraint provisoirement Phocas à suspendre l'ordre de frapper[6]. Par ailleurs l'examen attentif de cet acte V amène à distinguer de la sidération l'attente stoïque accompagnée

3. *La Mort de Pompée*, acte III, scène 1, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, tome III, éd. L. Picciola, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 529-530.
4. Georges Forestier, *Essai de génétique théâtrale, Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996. Sur cette impossibilité d'agir, voir notamment les pages 255-261.
5. Voir les vers 1695, 1703-1706 d'*Héraclius*, dans Pierre Corneille, *Théâtre complet*, tome IV, éd. L. Picciola, Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 535.
6. V. 1707-1708 : « Je suis donc, s'il faut que je le die, / Ce qu'il faut que je sois pour lui sauver la vie », *ibidem*, p. 536.

d'une acceptation de la mort éventuelle[7]. La véritable sidération apparaît comme liée à la conscience d'une impuissance absolue devant l'imminence d'une exécution visible, ou devant l'horreur d'un acte commis, devant le « trop tard ». Un tel constat ne ressortit guère à la dramaturgie de Corneille : dans son *Discours de la tragédie* de 1660, il exprime justement un désaccord fondamental avec la *Poétique* d'Aristote sur l'efficacité tragique du phénomène de l'agnition (on désigne ainsi le fait qu'un personnage reconnaisse avec retard un être qu'il n'avait pas identifié ou qu'il découvre le lien qui l'unit à lui et qu'il ignorait). Dans les tragédies qui suivent le modèle recommandé par Aristote, cette reconnaissance se produit après qu'on a achevé de faire périr un être non reconnu à temps pour ce qu'il est[8]. On comprend bien qu'une telle découverte soit susceptible de produire une réaction de sidération devant l'irrémédiable. Pour Corneille, ce procédé de l'agnition prive du moment du choix pathétique, source d'une forte adhésion de spectateurs.

En revanche, la pièce de Rotrou et celle de Rojas exploitent ce phénomène de l'agnition. Y sont présentes deux formes de sidération : la sidération provisoire, qui débouche sur le choix, et la sidération qui fait mourir une part d'un être. Le titre de chacune des pièces qui nous intéressent attire l'attention sur le personnage du roi de Pologne, nommé Venceslas chez Rotrou, dépourvu de prénom chez l'auteur espagnol. S'il est présent dans le titre des deux pièces, c'est que ce roi se trouve dans le dernier quart de leurs actions respectives devant un dilemme à la Corneille : condamner à mort ou non son fils criminel ? Comme roi il doit appliquer la loi, et comme père il est tétanisé d'avoir à le faire. D'où le titre espagnol : « Ne pas être père quand on est roi ». On notera que ce titre concerne indirectement le fils, contrairement à celui de la tragi-comédie de Rotrou. Il s'agit du prince Rugero chez Rojas, du prince Ladislas chez Rotrou. Dans des circonstances qui seront évoquées ultérieurement, cet héritier de la couronne en vient, hors scène, à tuer son jeune frère, l'infant

7. Cas de Martian et du héros éponyme dans *Héraclius* ; cas d'Antiochus dans *Rodogune.*
8. Aristote, *Poétique*, éd. de R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, ch. XIV, p. 82-83.

Alexandre, sans savoir qu'il s'agit de lui. Il découvre ensuite qu'il s'en est pris à son propre frère. On a bien affaire à une agnition.

La sidération la plus proche de la manière cornélienne – Rotrou étant un grand admirateur de Corneille – est évidemment celle du roi et père devant la décision à prendre : bien qu'elle constitue le prélude au dénouement, nous l'étudierons en premier lieu dans l'une et l'autre pièce,

La réaction du Prince à la découverte du fratricide qu'il a commis consiste également en la sidération ; mais celle-ci est d'autant plus intéressante qu'elle commence avant cette découverte. On pourrait parler, s'agissant aussi bien de Rugero que de Ladislas, d'une lente pétrification, que l'agnition ne fait qu'accélérer. Pour plus de clarté, c'est successivement que le prince espagnol puis le prince français seront examinés.

Avant cette étude, il convient de rappeler que le théâtre espagnol n'a cure des unités de jour et de lieu, alors que Rotrou les respecte de plus en plus[9]. C'est pourquoi l'action est généralement bien plus mouvementée sur la scène espagnole que sur la scène française. Chez Rojas, l'action se déroule dans deux lieux différents. La première journée, c'est-à-dire le premier acte – il y en a trois dans une *comedia* –, compte deux tableaux : le premier dans le palais royal, le second chez Casandra ; la deuxième journée se passe encore dans la demeure de Casandra ; puis les événements de la troisième journée se déroulent de nouveau dans le palais royal, mais une scène en est un peu excentrée et fait voir une tour-prison. Certains événements sont donc écartés de la scène par Rotrou, mais on note qu'ils sont aussi écartés de l'intrigue, car ils ne donnent lieu à aucun récit. Cette élimination est assez lourde de conséquences pour la perception du Prince : malgré les titres donnés aux deux pièces et qui attirent l'attention vers le père-Roi, le Prince peut d'autant mieux être considéré

9. On sait que Jean Chapelain, l'auteur, en 1630, d'une lettre à Antoine Godeau sur la règle des vingt-quatre heures, écrite en réponse apparente à ce dernier (édition moderne de cette lettre par E. Zanin, dans *Correspondances et critique littéraire XVe-XXe siècles*, Paris, Classiques Garnier, « Rencontres, 440 », 2020, p. 71-81), a beaucoup œuvré pour la régularité de la *Diane* que Rotrou a adaptée à partir de *La Villana de Xetafe* de Lope de Vega et qu'il a publiée en 1635.

comme la figure centrale qu'il anime de plus nombreuses scènes, ce que permettent aisément les changements de lieu. Corollaire de cette réduction des lieux : Rotrou a imaginé une intrigue secondaire, compensatoire en quelque sorte, comme nous allons le voir dans le schéma de l'action.

Ce schéma est assez simple. Les deux frères sont amoureux de la même femme, Casandra / Cassandre ; mais cette dernière aime l'infant Alexandre/Alejandro et non pas le prince Ladislas / Rugero. Par ailleurs, un personnage important de l'État, grand guerrier, désigné la plupart du temps comme « *el Duque* » dans la *comedia*, mais comme « Fédéric », *alias* le duc de Cueilland chez Rotrou, sert de prête-nom à l'Infant : en effet, celui-ci n'ose pas révéler sa liaison avec Casandra / Cassandre. Cette dissimulation est de nature à provoquer des méprises. Toutefois Rotrou a donné une sœur aux princes Ladislas et Alexandre : il l'a nommée Théodore, et il lui a attribué des sentiments pour Fédéric. Ces sentiments sont partagés. Cette intrigue secondaire a forcément pour effet de décentrer fortement l'action et de réduire la place occupée respectivement par les deux frères et par le roi lui-même.

La sidération du roi de Pologne

Qu'un puissant puisse être amené à punir son fils constitue en quelque sorte un *topos* de la morale politique. Ainsi, la grande figure du Romain Manlius, qui privilégia la loi de la cité et qui fit exécuter son propre fils pour avoir désobéi, est connue de tous. Le roi Venceslas de Pologne se trouve confronté à la même situation. C'est avant tout dans la peinture qu'ils font de ce souverain avant ce moment que les choix de l'auteur espagnol et de l'auteur français se sont différenciés.

De l'image qu'on a du Roi semble dépendre la douleur qu'on imaginera être la sienne quand il apprendra qu'un de ses fils est le meurtrier de l'autre : il s'agira alors non seulement d'endurer la mort

déjà survenue d'un des deux fils mais de devoir lui sacrifier le second qui est son meurtrier…

Dans la *comedia*, le Roi déplore d'emblée la conduite du prince héritier Rugero : alors qu'il apparaît lui-même comme un vieillard, il reproche au fils aîné de ne pas se comporter avec le sérieux et la vertu d'un prince héritier ; par sa faute il dit se trouver privé des deux appuis dont il aurait besoin, vu la fragilité que lui cause son âge. Rugero se comporte brutalement avec les gens modestes, il ne s'instruit pas, il s'oppose à chaque faveur que le roi veut accorder. C'est pourquoi l'on garde l'impression que le Roi lui préfère Alejandro, toujours obéissant ; d'ailleurs, alors que ses deux fils ont commencé à se battre à l'épée, il retient Rugero pour une admonestation, mais non pas l'autre. En fait, c'est pour défendre le Duque qu'agressait Rugero, qu'Alejandro a sorti son épée. Le Duque est le favori du Roi.

Obligé de réprimander aussi Alejandro, le roi le fait, mais brièvement et en disant à part : « Hélas, fils de mon cœur[10] ! ». À part encore, il dit apprécier l'humilité du plus jeune. C'est donc celui de ses deux fils qu'il aime le plus qui est tué par l'autre.

Au contraire chez Rotrou, le Prince héritier est le préféré du Roi, en dépit de ses défauts. Il ne s'adresse à l'autre fils et ne parle de lui qu'en l'appelant Infant, tandis que Ladislas a droit à son prénom, ou à l'appellatif « mon fils ». Le Roi lui dit presque sa préférence irraisonnée pour lui en évoquant l'ascendant qu'il a sur le peuple malgré ses défauts (v. 99-105) :

> Et je vois toutefois, qu'un heur inconcevable,
> Malgré tous ces défauts, vous rend encore aimable ;
> Et que votre bon astre, en ces mêmes esprits,
> Souffre ensemble pour vous, l'amour et le mépris ;
> Par le secret pouvoir, d'un charme que j'ignore,
> Quoiqu'on vous mésestime, on vous chérit encore ;
> Vicieux on vous craint, mais vous plaisez heureux.

10. « *¡ Ay, hijo del alma !* »

Surtout, aux vers 269-270, il se reproche à lui-même son attitude à l'égard d'Alexandre :

> À quel étrange office, Amour, me réduis-tu !
> De faire accueil au vice, et chasser la vertu !

Nous exposerons plus loin les péripéties qui amènent le Prince héritier à tuer son frère sans savoir que c'est lui. Lorsque, dans la *comedia*, Casandra apprend à tous la mort d'Alejandro, aucune didascalie immédiate, aucune réplique du Roi ne suggère une visible expression d'émotion pendant l'interminable narration et les interminables plaintes de l'amante du défunt, qui s'étendent sur deux-cent-quatorze octosyllabes, ni même quand elle exhibe le poignard qui a transpercé Alejandro. Toutefois c'est peut-être justement à cela qu'on peut reconnaître le saisissement du vieux roi… En effet, après avoir brièvement enregistré la plainte de Casandra, puis donné l'ordre de désarmer Rugero, le roi murmure en aparté : « Je contiens fort mes peines[11] ». Chacun sort, le Roi reste seul et dit sa douleur de devoir perdre ses deux enfants. Puis plus rien, il sort de scène. S'opère alors un changement de tableau : on découvre Rugero dans sa prison.

Le public n'assiste pas à la délibération du Roi, dont un Corneille se serait délecté. On le voit arriver dans la tour où est emprisonné Rugero, se rappelant d'abord la perfection du défunt et la méchanceté du meurtrier. Il a néanmoins beaucoup de mal à annoncer à Rugero sa décision de le faire exécuter : il ne cesse de l'y préparer, par des encouragements, des questions. Quand son fils l'interroge avec impatience, il apporte une réponse dilatoire :

> J'essaie seulement
> De faire de ma peine courage
> De faire de ma douleur compassion[12].

11. « *Mucho mis penas reprimo;* ».
12. « *Que sólo intento / hacer mi pena valor, / hacer piedad mi dolor* ».

Puis il commence : « Je veux vous dire[13] », mais il s'interrompt lui-même, la parole ne pouvant pas sortir de sa bouche. En aparté, il se plaint. Ces apartés, si fréquents dans la *comedia*, me paraissent une convention pour révéler l'intériorité, mais ils n'ont nulle vocation à être entendus. L'interlocuteur est alors dans l'expectative… C'est l'impatience de son fils qui force la parole du roi.

Quand enfin il est parvenu à articuler « Vous devez mourir », il n'arrive pas à sortir de la pièce où l'on a enfermé son fils. On trouve d'abord la didascalie « *il fait mine de s'en aller*[14] », mais il ne sort pas, laissant encore son fils prononcer vingt-six vers, après lesquels on assiste à des pleurs communs, des embrassements ; on retrouve alors la même didascalie : « *il fait mine de s'en aller* ». Cette fois, c'est au long de quarante-six vers que Rugero peut encore s'exprimer avant qu'une didascalie n'indique un mouvement plus marqué : « *Il tourne le dos*[15] ». De fait, mais non sans avoir encore entendu onze vers et y avoir brièvement répondu, il sort effectivement en prononçant l'octosyllabe « *No hay ser padre siendo rey* », qui sert de titre à la pièce.

L'incapacité morale de se mouvoir prêtée au Roi est renforcée par la répétition de formules presque identiques. Après le départ de l'accusatrice Casandra il se plaignait seul :

> Le ciel m'a donné deux fils,
> J'en ai déjà perdu un
> Et pour venger celui-là
> Il me faut perdre mon autre fils[16].

Dans la prison du meurtrier, l'aparté mentionné plus haut redit l'impasse affective dans laquelle se trouve le Roi :

> En aparté et pleurant
> Que puis-je espérer devant cette nécessité ?

13. « *Quiero deciros…* ».
14. « *Hace que se va* ».
15. « *Vuelve las espaldas* ».
16. « *Dos hijos me ha dado el cielo / ya el uno tengo perdido; / ¡y para vengar aquél / he de perder otro hijo !* ».

> Mes deux fils il me faut perdre.
> Comment, je refuse la rigueur[17] ?

Enfin, c'est cette fois en s'adressant à son fils qu'il dit encore : « Je me perds moi-même en vous perdant tous deux[18] ».

La situation est d'autant plus bloquée qu'une fois que la décision est formulée, plusieurs interviennent en faveur de Rugero : le Duque, qui demande qu'ainsi ses services soient récompensés, Octavio, un interprète du peuple, et même Casandra, devenue sensible à la métamorphose du Prince. Le Roi trouve la solution, assurant ce qu'on peut appeler un dénouement à la Gracián, c'est-à-dire ingénieux :

> La finesse de l'art et la vaillance de l'esprit consistent à trouver un moyen extraordinaire mais vraisemblable de sortir du labyrinthe emmêlé pour la plus grande jouissance et le plus grand effroi de celui qui lit ou écoute[19].

Le Roi renonce à la couronne en faveur de son fils et n'a plus ainsi à agir en roi : il ne reste que le père. Rotrou n'a pas manqué d'imiter l'ingéniosité d'un tel dénouement.

Quand il apprend la mort de l'Infant (IV, 6), le Venceslas de Rotrou s'écrie d'abord, au vers 1371 : « Ô Dieu ! L'Infant est mort ! ». Puis on peut lire cette étrange didascalie : « *Le Roi s'assied et met son mouchoir sur son visage* ». Alors que le mutisme et l'immobilité du Roi étonnent sur la scène espagnole, ils sont ici soulignés avec la force d'une exhibition. Certes, il s'agit de cacher des larmes ; mais c'est aussi se montrer défaillant scéniquement que d'effectuer pareil geste. On ne sait à quel moment le vieux Roi cesse de voiler son visage ; sans doute pour répondre à Cassandre, c'est-à-dire après avoir entendu… cinquante-huit alexandrins ! En effet, alors que toute la tirade

17. « *¿ qué espero si esto ha de ser ? / Dos hijos he de perder, / ¿ Cómo, suspendo el rigor ?* ».
18. « *Me pierdo y pierdo a los dos* ».
19. Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1648) / *Art et figures de l'esprit* dans *Traités, politiques, esthétiques*, présentés et traduits par Benito Pelegrín, Paris, Le Seuil, 2005, Discours XLV, « Des dénouements ingénieux par le faire », p. 645.

de Cassandre consiste en une interpellation de l'autorité royale, la pose prise par Venceslas semble indiquer que, non seulement il ne veut plus rien voir, et surtout pas son fils qu'il sait meurtrier de son frère avant que Cassandre ne l'ait désigné comme tel, mais qu'il ne veut plus rien entendre, alors que les plaintes ne peuvent déboucher que sur la demande d'un châtiment du coupable. Aujourd'hui, ce serait au comédien et au metteur en scène de décider de la durée de cette éclipse volontaire du Roi si par bonheur on jouait cette belle pièce de Rotrou.

D'aucuns objecteraient à juste titre que ce n'est pas chez des vieillards que la sidération est la plus sensible puisque, justement, de tels personnages ont perdu leur vivacité. Ici, l'objection serait d'autant plus valable que le roi de Pologne représenté par Rojas Zorrilla peut à peine bouger car la goutte le fait souffrir : il n'est pas impossible que Rotrou l'ait figuré en pensant à son modèle.

Considérons maintenant la sidération plus spectaculaire, qui frappe les fils respectifs.

Du forcènement passionnel à la pétrification de Rugero : un itinéraire en trois étapes

Rugero, le Prince de la *comedia* offre une personnalité très complexe.

La situation initiale de Rugero : une pléthore d'énergie

Il se sent avide de tout, jaloux de tout, et de tout le monde. Tout désir insatisfait le met hors de lui-même. Il voudrait faire la guerre et c'est le Duque qui la fait ; il voudrait conquérir Casandra et il soupçonne le Duque d'être bien reçu d'elle ; il voudrait régner et c'est toujours son père qui règne. Au reste, il ne dissimule en rien son impatience, non pas que son père meure mais qu'il lui laisse le trône.

Rugero frappe par son abondance verbale, les mots forts qu'il emploie, comme si une surabondance de vie irriguait le sentiment d'injustice généralisée qu'il ressent. Il explique que, mal aimé, il se rend mal aimable dans une sorte d'énergie désespérée de bouc émissaire :

> Je me fais serpent, venin, furie
> Colère, punition, rage,
> Prodige, comète, éclair,
> Etna, incendie, volcan, monstre,
> Vipère, poison, bête sauvage
> Vengeances, injures, courroux,
> Car si je suis accusé de tout cela
> C'est du bonheur et ce le sera encore
> Si je dois subir punition
> Des délits de tout le monde[20].

En réalité, Rugero aime son jeune frère. En aparté il se réjouit de ce que son père l'ait empêché de se battre en duel avec lui. Il s'en veut même de la colère qui l'emporte sans cesse contre l'Infant, mais, alors qu'il meurt d'envie de le prendre dans ses bras comme le lui demande leur père, il s'en empêche. Il ne sait où il en est, dans l'extrême agitation de son cœur :

> Que puis-je bien attendre
> Si même ce que je veux je ne le veux pas[21] ?

Cependant il enfouit sa tendresse au fond de lui, comme si ses lèvres et ses bras paralysés étaient incapables de communiquer avec ses sentiments profonds. Il ne donnera au contraire à autrui que les signes d'une grande dureté…

---

20. « *siendo áspid, veneno, furia, / ira, pena, rabia, asombro, / prodigio, cometa, rayo, / Etna, incendio, volcán, monstruo, / vívora, ponzoña, fiera, / venganza, injurias, enojo / que si en todo estoy culpado / más dicha es, será más logro, / que si he de llevar la pena / de los delitos de todos* ».
21. « *¿Cuál será, pues, lo que espero, / si aún lo que quiero no quiero ?* ».

Rugero apparaît finalement comme un jeune homme complexe et tourmenté. Parlant de son équivalent français, Ladislas, Marianne Béthery[22] estime que l'action consiste pour lui en un « passage à l'âge adulte » ; or les tensions et l'agitation connaissent un tel paroxysme annonciateur dans la deuxième journée de la *comedia* avant de se figer spectaculairement dans la troisième que cette formule semblerait réductrice si elle était appliquée à Rugero.

La deuxième étape de l'itinéraire : le romanesque glaçant

Amoureux de Casandra, qu'il ne cesse de harceler, alors qu'il croit le Duque bien reçu d'elle, le Prince s'introduit nuitamment chez elle, avec des intentions malhonnêtes puisque le *gracioso* lui dit de se recommander à Tarquin (bien connu pour avoir violé Lucrèce), et dans l'intention de tuer le Duque s'il le trouve. Or son frère, bien que consigné au palais, rend également visite à Casandra. De surcroît, cette dernière a demandé au roi de la protéger des assiduités de Rugero devant sa porte, car elles ont quelque chose de déshonorant pour elle.

On assiste à une scène riche en gestuelle et en jeux de scènes, caractéristique d'un grand nombre de *comedias* et d'un modèle suivi en France par D'Ouville ou par Thomas Corneille. C'est la nuit : Rugero s'approche de la chambre de Casandra, distingue un fauteuil dans lequel elle doit être installée ; il éteint la bougie. Casandra inquiète se lève et part dans une autre pièce. À tâtons, Rugero s'approche du fauteuil. Entre Alejandro, venu voir Casandra ; il se cogne contre la chaise, attirant l'attention de Rugero ; ils se touchent ; ils s'empoignent dans l'obscurité, sans évidemment se voir ni se reconnaître. Alors de bizarres impressions leur viennent :

L'INFANT
Une ombre me tient
Et ma forme muette m'embrasse

22. Édition critique de *Venceslas* citée, p. 54 et 56.

Rugero
Au moment où je veux m'élancer
Je ne sais quelle secrète cause
Arrête tous mes élans
Et attache mon mouvement[23].

Survient Casandra avec de la lumière. Tous trois sont stupéfaits. Les deux frères saisissent leur épée et se mettent à murmurer, mais en leur for intérieur seulement. Casandra souligne bien leur soudaine inhibition en s'adressant à eux :

Corps fantastiques et muets,
Formes sans voix dotées d'une âme,
Tous deux ombres de deux autres,
Tous deux statues de deux autres,
Donnez une langue à votre excuse,
Que vos poings lâchent ces épées
Et ce dont vous parlez avec des gestes
Précisez-le avec des raisons[24].

Leur absence de réaction dure étrangement :

Parlez ; c'en est assez de votre silence
Car ils ne sont pas toujours innocents
Tous ceux-là qui se taisent.
Prince, parlez ; vous, Infant,
Ne renoncez pas aux paroles,
Faites-vous raison,
Ramenez le sang à vos visages,

23. « *[…] una sombra me tiene / y mi bulto mudo me abraza.* / Rugero / *[Pero] al querer arrojarme, /no sé qué secreta causa / me suspende los impulsos / y el movimiento me ataja* ».
24. « *Fantásticos cuerpos mudos, / bultos sin voz y con alma, / los dos sombras de otros dos, / los dos de otros dos estatuas ; / dad la lengua a la disculpa, / desempuñad las espadas, / y lo que habláis con efectos / determinadlo con causas* ».

Rendez la voix à votre langue,
Que le cœur ouvre ses ailes,
Que se communique aux lèvres
Ce que ressent l'âme[25].

En fait, l'un et l'autre croient vivre un rêve.

Rugero explique être venu tuer le Duque, et l'Infant prétend que ce Duque, époux de Casandra, lui a donné les clefs de la maison pour qu'il échappe à la prison du palais, loin de la colère de son père. Comme un émissaire du Duque le prévient que le Roi approche, cherchant Rugero, Casandra cache les deux frères, chacun dans une pièce. Le Roi découvre le cadet et l'emmène avec lui ; l'Infant compte alors révéler la vérité à son père.

Dans cette scène, à l'agitation la plus extrême, la plus superficielle, succède la paralysie provoquée par le ressenti profond. L'idée monte symétriquement chez chacun des fils du Roi, et dans la mesure où Rugero aime son frère, d'avoir affaire à une lutte contre un autre lui-même. Au reste, ils aiment la même femme, ce que le Prince ignore. À force de maquiller leurs sentiments – Rugero ceux qu'il éprouve pour son frère, l'Infant ceux qu'il éprouve pour Casandra –, ils se perdent, ils introduisent la violence entre eux – c'est la deuxième fois qu'ils dégainent leur épée l'un contre l'autre ; or l'irruption involontaire de cette violence les glace.

Ainsi, avec les apparences d'une comédie d'intrigue, cette deuxième journée fonctionne en fait comme une sorte de première révélation des profondeurs de l'être.

De l'acte meurtrier à la sidération définitive

Le Rugero qui apparaît quand commence la troisième journée n'est plus le même.

25. « *Hablad ; ya el silencio basta, / que no siempre están sin culpa / todos aquellos que callan. / Príncipe, hablad; vos, Infante, / no suspendáis las palabras, / satisfaceos a vosotros, / volved la sangre a la cara / cobrad la voz a la lengua, / abra el corazón las alas, / comuníquese a los labios / el sentimiento del alma* ».

Roberto et le *gracioso* le découvrent gisant à terre, l'épée cassée en deux. Il finit par raconter qu'il s'est de nouveau glissé par effraction chez Casandra, qu'il a poignardé le Duque dans le lit qu'il partageait avec elle, alors que son visage n'étant pas visible, noyé dans les cheveux de la jeune femme, mais qu'il n'en a bizarrement éprouvé qu'un bref soulagement. Le fantastique semble alors s'introduire dans la *comedia*, du moins dans le récit du Prince.

Une fois dans la rue, il dit avoir vu apparaître une forme massive qui le nommait d'une voix craintive. Il a brandi son épée contre elle mais l'arme n'a atteint qu'une ombre. Puis cette ombre a déchiré une page du livre qu'il avait sur son bras : elle évoquait morts et discordes. À la question « qui es-tu ? », la forme a répondu qu'elle était le prince Rugero, puis elle s'est défaite de sa cape pour faire apparaître un squelette. Rugero s'est alors évanoui. Il décrit devant Roberto l'état qui en résulte pour lui :

> Je ne me retrouve pas dans mon être,
> de cette masse je suis l'ombre,
> de cette âme je suis le corps,
> de ce sang le déshonneur,
> de cette épée l'avertissement,
> de cette vie la victoire,
> de ce cœur la vengeance,
> Et de tout Babylone[26].

Il convient de rappeler qu'alors, c'est le Duque qu'il pense avoir tué, et non pas son frère. C'est donc le geste meurtrier en soi qu'il ne peut tolérer. Le Roi le rencontre alors dans le palais : il le décrit flageolant et livide.

Quand son père lui demande d'expliquer son malheur, le Prince se montre incapable de répondre :

26. « *a mí no me hallo en mí propio ; / de aquel bulto soy la sombra, / de aquel alma soy el cuerpo, / desta sangre la deshonra, / desta espada el escarmiento, / desta vida la victoria, / deste corazón la venganza, / y de todo Babilonia* ».

Troublé
Je dis que, oui…, je… Seigneur,
J'allais… j'étais… je ne sais pas[27].

Son père devra le faire vêtir d'une cape, le munir de son épée, le faire coiffer d'un chapeau. Ce moment est extrêmement pathétique. Alors le *gracioso* intervient pour faire prendre quelque distance aux plus émotifs et il lance que le Prince ressemble à un poète qu'on a sifflé.

Rugero finit par articuler : « J'ai tué celui que tu aimes le plus », vers à double entente, à l'insu même de celui qui le prononce, car le Prince parle alors du Duque, favori du Roi de Pologne, mais la périphrase désigne en même temps le fils préféré.

Rugero à ce moment est saisi, inaccessible à ce qui l'entoure, parce qu'il est hanté, happé par la vision qu'il a eue, par cet autre lui-même qui a disparu. Mais lequel était-il ? Celui qui aspirait à l'amour de son frère ou l'autre ?

Arrive alors le Duque. Saisissement de Rugero qui murmure : « Je suis tout de glace[28] ». Son père le décrit comme *confuso* (on verra que Rotrou emploie également ce terme). De fait, il s'avoue à lui-même :

À ce point marbre vivant.
(*Ap.*)
Mon âme éperdue
Ne peut plus me résister[29].

On retiendra, pour décrire la sidération, cette expression de « marbre vivant ».

La pensée ne donne plus de mots à son corps, comme contaminée par le durcissement de celui-ci. De nouveau, Rugero se montre incapable de répondre à son père. C'est aussi la peur qui s'empare du Prince. Une affreuse question l'étreint : « Ciel, qui ai-je donc tué ? »

27. « *Turbado / Digo que sí... yo... señor, / iba... estaba... no lo sé* ».
28. « *Todo soy hielo* ».
29. « *Tán marmól vivo* / A parte / *El alma indeterminada, / ya no puede resistirme* ».

Quand Casandra fait son récit du meurtre, extrêmement poétique, au reste, et qu'il devient clair que c'est l'Infant et non pas le Duque qui partageait son lit, aucune réaction, pas même en aparté du Prince Rugero. Quand Casandra le prend à partie, il ne répond rien. De surcroît, provoquant un haut-le-corps d'horreur, elle exhibe le poignard sanglant duquel il a percé l'Infant. Quand son père lui réclame son épée, il n'arrive pas à articuler deux mots : « Seigneur…. Si…. Je… si j'ai voulu[30] ».

C'est une fois seul et emprisonné dans la tour que le prince Rugero peut déplorer avec des mots d'avoir tué son frère, de s'être laissé aller à la colère, d'avoir cru les apparences, d'avoir cédé aux illusions de ses sens, de s'être montré violent.

> Colères de vilain, caprices de faiblesse,
> Impulsion aveugle, yeux sans lumière[31] !

Il avance une explication intéressante : si le ciel le transforme en glace, en image de mort, c'est pour que s'éteigne cet Etna qu'il sentait en lui-même. Voici ses termes :

> […] par le ciel
> ma propre forme est transformée en glace
> et c'est avec l'image même de la mort
> qu'il désigne ce qui m'arrive
> pour que s'apaise le feu qui brûle en moi[32].

La « glace » opère en lui puisqu'une forme de sagesse le gagne et il accepte de mourir une fois qu'il comprend que son père en tant que père lui pardonne mais qu'en sa qualité de Roi il le condamne. C'est donc à un prince Rugero transformé par la sidération que le Roi de Pologne finira par décider de transmettre sa couronne.

---

30. « *Señor... sí... yo... si he querido...* ».
31. « *¡ Iras villanas, débiles antojos ! / ¡ Impulso ciego, deslumbrados ojos !* »
32. « *[…] el cielo / mi propia forma me traduce en hielo, / y con la misma imagen de la muerte / mis sucesos advierte, / para que apague el fuego que en mí arde* ».

La sidération de Ladislas dans le *Venceslas* de Rotrou

En lisant les résumés respectifs des intrigues espagnole et française, tous deux centrés sur le Prince, on pourrait penser que les deux pièces ne diffèrent guère : chez ces deux figures de Prince aîné, même agitation contestataire au départ, même appétit de pouvoir, même passion amoureuse, même désir de vengeance à l'égard du fraternel rival.

Néanmoins l'agitation est bien moins palpable dans la tragi-comédie de Rotrou. Ladislas se déchaîne en paroles contre le duc Fédéric, l'empêchant d'énoncer sa demande en matière de récompense des services rendus. À chaque acte jusqu'au IVe, la jalousie l'enflamme contre Fédéric sur ce sujet malgré la présence de son père (v. 1112-1116) :

> J'ai fait tous les efforts que la raison peut faire ;
> Mais en vain mon respect tâche à me contenir,
> Ma raison de mes sens ne peut rien obtenir ;
> Je suis ma passion, suivez votre colère,
> Pour un fils sans respect, perdez l'amour d'un père;
> *Il s'en va, furieux.*

C'est surtout dans l'évocation verbale de l'état qui était le sien juste avant le crime qu'on mesure la frénésie qui s'était emparée de lui. Les verbes de mouvement surabondent dans les vers 1220-1230 : « Je me dérobe aux miens, et je gagne la rue », « J'escalade des murs, gagne une galerie, […] / Descends sous l'escalier […] », « j'entends ouvrir la porte / Et suivant à ce nom la fureur qui m'emporte, / Cours, éteins la lumière, et d'un aveugle effort / De trois coups de poignard blesse le Duc à mort ».

La colère stimule tous ces mouvements : le terme se fait récurrent dans l'ensemble de la narration ainsi que celui de fureur, de furie, et le qualificatif de furieux. On notera que Rotrou procède à la contamination de deux scènes puisque Ladislas ne poignarde pas son frère dans le lit conjugal mais qu'il poursuit un homme dans l'ombre avant de le frapper, ce qui rappelle la scène espagnole où les deux frères

ne se distinguent pas dans l'obscurité. Le début de ce récit indique une contradiction intérieure puisqu'il mentionne un effort en faveur de Fédéric et un renoncement à Cassandre ; mais le saisissement qu'inspire à l'Espagnol son agression d'une sorte d'*alter ego* n'est pas reproduit. La perception de la symbolique opposition de la nuit de l'esprit et du jour éclairant un réel insupportable qu'a bien soulignée Francesco Orlando[33] est beaucoup plus sensible dans la *comedia*. Il faut dire que Rotrou s'intéresse peu aux sentiments de Ladislas pour son frère et que son intériorité paraît moins tourmentée. Il n'est pas écartelé comme le prince de Rojas Zorrilla entre un moi aimant et un moi haineux.

Après le meurtre, Ladislas n'est pas non plus victime de cette hallucination de Rugero qui voit son double, la remémoration de ce moment, dont on ne sait s'il fut vécu ou rêvé, le laissant prostré d'esprit et de corps : aussi ne reste-t-il pas totalement indisponible pour tout ce qui l'entoure. Au reste, la pâleur et l'immobilité de Ladislas sont largement attribuées au fait qu'il a été blessé au bras (v. 1237-1242) :

> Le Prince
> Et moi, par cent détours, que je ne connais pas,
> Dans l'horreur de la nuit ayant traîné mes pas ;
> Par le sang que je perds mon cœur enfin se glace,
> Je tombe, et hors de moi, demeure sur la place ;
> Tant qu'Octave passant, s'est donné le souci
> De bander ma blessure, et de me rendre ici.

Néanmoins l'état du Prince ne relève pas de la seule faiblesse physique[34]. La notion la plus sollicitée pour décrire son saisissement est celle de « confusion », au sens classique du terme, qui désigne

33. Francesco Orlando, « La nuit et l'aube dans le IVe acte du *Venceslas* » de Rotrou », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1968, nº 20, p. 137-147, DOI : https://doi.org/10.3406/caief.1968.904.
34. Francesco Orlando écrit à ce sujet : « Sa faiblesse le marque comme une peine du talion par rapport à son crime, et il se ressaisit de son évanouissement physique en même temps qu'il reprend quelque possession de lui-même; le dernier vers du récit : "Où (non sans peine encor) je reviens en moi-même", embrasse, croirais-je, les deux à la fois » (*ibidem*).

l'impossibilité d'ordonner ses pensées, donc ses paroles, coupant toute véritable expression. La sidération opère sur Ladislas quand il est entouré de subalternes ; elle est encore plus sensible quand des proches le sollicitent (v. 1258-1265). On notera la surabondance des notations concernant le silence, le froid qui atteint le corps, la paralysie :

> Le Roi
> Est-ce vous, Ladislas ?
> Dont la douleur éteinte et la voix égarée
> Ne marquent plus qu'un corps dont l'âme est séparée ?
> En quel lieu, si saisi, si froid, et si sanglant
> Adressez-vous ce pas, incertain, et tremblant ?
> Qui vous a si matin tiré de votre couche ?
> Quel trouble vous possède et vous ferme la bouche ?
>
> Le Prince, *se remettant sur sa chaise*
> Que lui dirai-je ? Hélas !

Même quand il parvient à articuler, le Prince montre encore l'empêchement de sa parole car il ne parvient pas à finir ses phrases (v. 1265-1268) :

> Le Roi
> Répondez-moi, mon fils.
> Quel fatal accident...
>
> Le Prince
> Seigneur, je vous le dis ;
> J'allais, j'étais ; l'amour a sur moi tant d'empire...
> Je me confonds, Seigneur, et ne vous puis rien dire.

Malgré toutes ces expressions, Rotrou prête à son Ladislas plus de facilité pour parler que Rojas n'en donne au Prince de sa *comedia*. C'est surtout vrai après qu'il a découvert avoir poignardé son propre frère. Certes, voyant entrer le Duc, il indique que cette apparition

« de ses [mes] sens égarés croît la confusion » (v. 1302), mais il parvient cependant à mettre des mots sur cet extraordinaire désordre intérieur dans les vers 1305-1306 :

> Ne vous ai-je pas dit, qu'interdit et confus,
> Je ne pouvais rien dire, et ne reconnais plus.

Certes, lorsque Cassandre révèle que c'est l'Infant qui a été poignardé, elle voit dans le persistant saisissement du Prince la preuve de sa culpabilité (v. 1389-1390) :

> Ce Geste, encor, Seigneur, ce maintien interdit,
> Ce visage effrayé, ce silence le dit ;

Néanmoins quand Venceslas demande, au vers 1432 : « Contre ces charges, Prince, avez-vous des défenses ? », Ladislas parvient à s'expliquer dans une réplique de vingt-huit vers.

* * *

Rotrou n'est pas considéré comme le plus classique des auteurs français. Néanmoins il s'est coulé progressivement dans le moule des unités et surtout dans ce que l'on pourrait appeler le tout-verbal. Proposant une action moins accidentée et comme amortie par la présence, entre Théodore et le Duc, d'un discours galant, il a mis en place autour de Ladislas une dramaturgie essentiellement morale, tandis que celle de la *comedia famosa* est existentielle. À la très notable exception de ce mouchoir dont Venceslas voile son visage, il a prêté à son jeune héros des réactions pétries de raisonnement, tandis que celles du personnage espagnol sont surtout physiques, et même charnelles. Dans un théâtre globalement moins visuel que celui de Rojas Zorrilla et composé en vue d'une scène où tout doit être mis en mots, la sidération produit forcément des effets moindres que sur celle d'un *corral*. Rotrou a organisé la dynamique de sa tragi-comédie

en s'intéressant davantage au roi qu'à son fils, et au dilemme que le premier doit trancher plus qu'à l'agnition qui fait le malheur du second ; l'auteur espagnol a pleinement considéré les deux, abordant la relation entre les deux frères dans une perspective caïniste[35]. Indéniablement présente dans la tragi-comédie de Rotrou, la sidération y est moins répartie entre les rôles que chez Rojas Zorrilla, et elle ne peut sur scène s'apprécier dans la durée. Alors que la liberté de la *comedia* semble avant tout favoriser les mouvements sur le plateau, l'étude comparée de ces deux dramaturgies révèle que cette liberté permet également de pratiquer de manière plus étendue et plus impressionnante, par effet de contraste, cette forme très particulière de pathétique que constitue la sidération.

35. Sur le rapport des deux frères avec l'histoire d'Abel et Caïn, voir Teresa Julio, « "No hay para un padre reposo" : conflictos paternofiliales en las comedias cainitas de Francisco de Rojas Zorrilla », *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, nº 11, juin 2015, p. 6-19.

Chapitre 2

Formes de la sidération sur les scènes francophones préclassiques

LA SIDÉRATION DANS LA TRAGÉDIE HUMANISTE FRANÇAISE (1537-1589)

NINA HUGOT
Université de Lorraine

Au premier abord, le concept de sidération ne semble pas particulièrement opérant pour la tragédie humaniste. En effet, cette notion paraîtrait mieux s'appliquer au théâtre d'après 1590, celui du théâtre sanglant d'inspiration sénéquéenne dont le représentant français le plus célèbre est peut-être Hardy. L'un des objectifs de ces pièces serait de fait de sidérer le spectateur, « afin de fasciner et de faire réfléchir sur les problèmes figurés[1] ». Si Christian Biet se concentre sur la fin du XVIe siècle et fait de l'année 1590 un tournant, le volume des « théâtres de la cruauté » s'ouvre en 1571 avec

1. Christian Biet, « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVIe-XVIIe siècle) », *Astérion*, nº 15, 2016, doi : 10.4000/asterion.2841. Il explique encore : « 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 ».

La Tragédie française à huit personnages de Bretog, ce qui relativiserait la coupure chronologique. Cependant, au-delà de la chronologie, le critique oppose l'esthétique du théâtre sanglant de la fin du XVIe siècle à celle du théâtre humaniste, qui se poursuit par exemple avec Montchrestien dans ces mêmes années[2]. Ici, nous observerons donc la tragédie humaniste de ses débuts avec *Electra* de Baïf (1537), jusqu'en 1589, pour y chercher cette sidération qui constituerait davantage une caractéristique du théâtre des années 1590.

Lisons d'abord la définition de la tragédie issue du célèbre *Art de la tragédie* de Jean de La Taille :

> Son vray subject 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 ; *et non point de choses qui arrivent tous les jours naturellement et par raison commune,* comme d'un qui mourrait de sa propre mort, d'un qui seroit tué de son ennemy, ou d'un qui seroit condamné à mourrir par les loix et pour ses demerites. Car tout cela n'esmouveroit pas aisément et à peine m'arracheroit-il une larme de l'œil, veu que la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chascun, car il faut que le subject en soit si pitoyable et poignant de soy, qu'estant mesmes en bref et nument dit engendre en nous quelque passion [...][3].

2. Voir Christian Biet, « Introduction », dans *Idem* (dir.), *Théâtres de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006, p. 33-35 par exemple.
3. La Taille, Jean (de), « De l'Art de la Tragédie », dans Jean de La Taille et Jacques de La Taille, *Théâtre complet*, François Lecercle, Mathilde Bernard, Patrizia de Capitani, Corinne Noirot, Marie Saint Martin et Ruth Stawarz-Luginbühl (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du théâtre français », 2024, p. 114. Nous soulignons. Sur ce texte, voir par exemple Françoise Charpentier, « L'Art de la tragédie de Jean de La Taille et la doctrine classique », dans G.A. Pérouse (dir.), *Études sur Étienne Dolet : le théâtre au XVIe siècle, Le Forez, le Lyonnais et l'histoire du livre publiées à la mémoire de Claude Longeon*, Genève, Droz, 1993, p. 151160 ; Laura Kreyder, « Sur la dramaturgie de La Taille : *L'Art de la tragédie* », dans Yvonne Bellenger (dir.), *Le théâtre biblique de Jean de La Taille* : *études sur* Saül le Furieux, De l'art de la tragédie, La Famine ou les Gabéonites, Paris,

Cette idée d'une action tragique qui défie la nature et la « raison commune[4] » pourrait nous conduire vers l'idée de sidération. En effet, la tragédie, par définition, doit mettre en scène des malheurs extrêmes, donc potentiellement sidérants pour le personnage et le public. Pourtant, il semble qu'il existe plusieurs freins à la présence de la sidération dans le corpus étudié.

D'abord, par le sens ancien et physiologique du terme (une maladie physique causée par les astres[5]), la sidération pourrait rejoindre la tragédie du côté de la figuration. Ce sens physiologique est lié à une vision du monde qui pourrait rejoindre la tragédie du côté de la figuration du destin, mais même si l'idée selon laquelle le sort des personnages est déterminé par Dieu (ou les dieux) se trouve dans les pièces, elle est loin de constituer le cœur de la métaphysique tragique à l'époque.

En outre, plus précisément, ce qui peut permettre d'expliquer que la sidération ne soit pas au cœur de ces pièces, ce sont les raisons de cet état : si, pour Anne Teulade, la sidération provient de la confrontation à « des phénomènes inexplicables et inouïs[6] », elle semble être encore fondamentalement liée à l'arrivée de l'inattendu, et même de l'impensable. Ce qui sidère, c'est quand l'impensable arrive, et même, quand l'impensé devient réalité : le choc provient donc en partie de cette imprédictibilité de l'événement. L'individu, désarmé et démuni face à l'horreur qu'il n'avait pas anticipée, qu'il n'aurait pas pu anticiper, se retrouve alors dans une posture d'arrêt – aujourd'hui, la psychologie nous explique que la sidération est une réaction de survie qui consiste à faire en sorte que le cerveau ne traite pas des informations dont le traitement aurait des conséquences irréversibles sur l'individu.

Or, si la sidération suppose la surprise, dans la tragédie humaniste, les personnages et les spectateurs sont souvent avertis des

---

Champion, 1998, p. 125-151.

4. La Taille, Jean (de), « De l'Art de la Tragédie », *loc. cit.*
5. Voir par exemple la notice « sidération » du Trésor de la langue française en ligne, consulté le 15/01/2025. [URL : http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=635055570;].
6. Anne Teulade, *Le Théâtre de l'interprétation : l'Histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2021, « Le théâtre de la sidération », p. 341.

évènements, par des songes, des prophéties, des signes, des pressentiments[7] : au XVIe siècle, les tragédies se construisent plutôt sur l'avènement d'un retournement de fortune qui est prévu depuis le départ (quand il n'est pas arrivé avant le début de la pièce)[8]. La réaction du personnage ne se situe pas alors du côté de la sidération, mais de celui de la vengeance ou de la lamentation, c'est-à-dire de l'acceptation de l'événement, et même du démarrage du processus de deuil ; certes, le retournement de sort conduit souvent au suicide, surtout chez les femmes, parce qu'il est impossible de continuer à vivre avec le trauma, mais celui-ci a donc été intégré et les conséquences en ont été tirées. De même, si l'on songe au cas du sacrifice des enfants, il est en général longuement préparé et accepté par les sacrifiés, ce qui, comme Frank Lestringant l'a montré, contribue à rendre l'événement plus acceptable (pour les personnages comme pour les spectateurs)[9]. La sidération ne serait donc pas favorisée par cette esthétique tragique, qui repose plutôt sur la préparation du personnage et du public aux malheurs qui arrivent.

Enfin, si l'on part du principe que la sidération est essentiellement causée par la monstration de spectacles horribles, nous pouvons constater que, quoique la bienséance ne soit pas un concept opérant à l'époque, il y a bien des limites à la représentation, décrites notamment du côté du crédible, et, dans tous les cas, il est certain que nous n'avons pas à ce moment-là un théâtre de la cruauté tel qu'il apparaît ensuite[10].

---

7. Sur le songe, voir par exemple notre article, « Les songes tragiques à la Renaissance (1537-1583) », *Le Verger*, Bouquet XIX, « Le songe à la Renaissance », Nina Hugot et Augustin Lesage (dir.), novembre 2020. URL : [http://cornucopia16.com/blog/2020/11/22/nina-hugot-les-songes-tragiques-a-la-renaissance-1537-1583/].
8. C'est d'ailleurs ce qui a longtemps conduit la critique à déconsidérer ces dramaturges, qui n'auraient pas compris comment construire une pièce (les tragédies s'ouvrant sur un renversement de fortune déjà consommé, qui n'engendre en général aucune péripétie au sein de l'action). Aujourd'hui, ce jugement a été relativisé, puisque, bien sûr, ce choix révèle la manière dont ces dramaturges conçoivent la tragédie et ses effets.
9. Voir par exemple Frank Lestringant, « On tue des enfants. La mort des fils de Saül dans *La Famine ou les Gabéonites* de Jean de La Taille » *in Le théâtre biblique de Jean de La Taille*, *op. cit.*, p. 167-187.
10. Voir Tiphaine Karsenti et Alain Brunn, « Pourquoi Horace s'enfuit-il ? La bienséance, rapport ou limite », *Dix-septième siècle*, n° 223, n° 2-2004, p. 199-212 ;

Il y aurait donc bien dans cette esthétique humaniste des facteurs limitant *a priori* la propagation de la sidération, sur lesquels nous pourrions continuer à réfléchir. Cependant, nous voudrions montrer que le corpus présente bien, malgré ces freins, quelques exemples d'effets de sidération : nous les présenterons du moins fort au plus fort, du moins pour ce qui est de l'expérience du public.

La sidération représentée : de quelques personnages sidérés

Dans les cas étudiés ici, la sidération apparaît comme réaction d'un personnage, mais elle n'a pas vocation à se transmettre au spectateur. Notons d'abord qu'il n'est pas évident de délimiter le corpus : par exemple, faut-il intégrer le cas de la pâmoison ? Certes, celle-ci traduit la violence du choc émotionnel, puisque les fonctions vitales sont comme anéanties, mais il semble que la sidération suppose plutôt que le personnage reste conscient et ne puisse plus exercer son jugement. De même, nous pouvons penser à certains personnages qui sont complètement abattus par le malheur, comme Saül et Daire chez les frères La Taille, ou encore Hécube chez Bochetel ou Garnier : néanmoins, Saül parvient à se suicider, Daire n'a pas la force de se suicider mais reste capable de parler, tandis que, quoiqu'elle soit « couchée à terre sur le sable[11] » chez Garnier à l'acte IV de *La Troade* après avoir appris la mort d'Astyanax, Hécube se relève pour aller exercer une violente vengeance contre son assassin. L'abattement ne

---

Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques*, n° 67, 2009, p. 13-32, ainsi que Michael Hawcroft, « Violence et bienséance dans l'Examen d'*Horace* : Pour une critique de la notion de bienséances externes », *Dix-septième siècle*, n° 264, n° 3-2014, p. 549-570, ou encore Nina Hugot, « "Quel piteux accident se présente à mes yeux !" : mourir sur la scène tragique au XVIe siècle », *Universo Mondo*, n° 46, Rosanna Gorris (dir.), avril 2019 [URL : http://www.cinquecentofrancese.it/images/cinquecento/bollettini/UM46/Hugot%20UM46.pdf]

11. Robert Garnier, *La Troade*, dans *Hippolyte (1573). La Troade (1579), op. cit.*, v. 2052 p. 477.

coïnciderait pas tout à fait avec la sidération, qui adviendrait lorsque le jugement est anéanti, lorsque le personnage se trouve sans armes intellectuelles face au spectacle ou aux discours proposés : c'est donc la réaction d'arrêt que nous allons rechercher. Dans ce cadre, les exemples semblent assez rares.

Ainsi, lorsque Phèdre avoue à Hippolyte son amour et que ce dernier la rejette violemment, il n'est pas impossible que l'héroïne se retrouve dans une posture de sidération, puisqu'elle ne dit plus un mot et laisse la Nourrice dérouler son plan. Celle-ci décide en effet de faire accuser Hippolyte de viol, et fait venir le chœur pour témoigner de l'état de sa maîtresse, qu'elle met en scène :

> Nourrice. Nostre faute est cogneuë : et bien, et bien, mon ame,
> Il faut le prevenir, et luy donner le blâme,
> Accusons-le luy-mesme, et par nouveau mesfaict
> Couvrons habilement celuy qu'avons ja faict.
> » C'est un acte prudent d'avancer une injure,
> » Quand nous sommes certains que l'on nous la procure.
> Et qui ne jugera que ce n'ait esté luy
> Qui ait commis le crime, et puis s'en soit enfuy ?
> Personne n'est pour luy, qui tesmoigner s'efforce.
> Accourez mes amis, au secours, à la force,
> On force vostre Royne, accourez, le mechant
> Luy presse le gosier avec le fer trenchant.
> Il s'enfuit, il s'enfuit, poursuivez-le à la trace :
> Il a jetté d'effroy son espee en la place :
> Il n'a pas eu loisir de l'engainer, au moins
> Nous avons un bon gage, à faute de tesmoins.
> Helas ! consolez-la, voyez comme elle pleure,
> Ne touchez à son chef, il vaut mieux qu'il demeure
> Tout meslé comme il est, pour enseigne du tort,
> De ce monstre impudique, et de son lasche effort.
> Appaisez-vous, Madame, et prenez patience,
> Las ! que pouviez-vous faire à telle violence ?
> Laissez cette tristesse, helas ! que gaignez-vous
> D'outrager vostre face, et par impatience

Offenser vos cheveux qui n'ont point faict d'offense ?[12]

Dans cette scène très proche de la *Phaedra* de Sénèque, le silence de Phèdre interroge ; bien sûr, la mise en scène peut orienter l'interprétation vers une activité ou, au contraire, une passivité de la reine dans l'élaboration de la fausse accusation d'Hippolyte[13]. Néanmoins, il semble bien que la Nourrice élabore seule ce plan et qu'elle profite du silence de Phèdre puis de ses gestes de deuil pour l'accréditer : certes, les gestes de deuil sont une réaction, qui montrent que Phèdre n'est pas tout à fait en arrêt, mais son silence reste frappant. De fait, elle ne réagit ni au rejet d'Hippolyte, ni au plan élaboré par la Nourrice, que ce soit pour l'adopter ou le contester. Quoi qu'il en soit, si l'on considère que Phèdre est sidérée, force est de constater que le public ne partage pas cette sidération, et ce d'autant plus que, vis-à-vis du personnage de Phèdre, il est probablement ambivalent.

De fait, même lorsque le public a un rapport d'empathie plus simple vis-à-vis du personnage, la sidération peut rester à l'état d'émotion représentée et non d'effet spectaculaire transmissible. Par exemple, lorsque le messager rapporte à Clytemnestra que sa fille Iphigénie, qui devait être sacrifiée, a été *in extremis* remplacée par une biche et emmenée au Ciel par les dieux, la réaction de Clytemnestra s'approche de la sidération :

Clytemnestra. Filhe, quel Dieu t'a emporté en l'air ?
Mais de quel nom te pourray-je appeler ?
Que puy-je dire ou pensér de cecy ?
Ce messagér me veut flatter ainsi
A l'aventure afin que je désiste
De porter doeil pour la perte tant triste[14].

12. Robert Garnier, *Hippolyte*, dans *Hippolyte (1573). La Troade (1579)*, Jean-Dominique Beaudin (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2019, v. 1493-1518, p. 141-142.
13. Dans la mise en scène d'*Hippolyte* par Christian Schiaretti (TNP, Lyon, 2019), Phèdre semblait ainsi tout à fait complice de sa Nourrice et prenait par ses gestes une part active dans la mise en scène du faux viol.
14. Thomas Sébillet, *L'Iphigene d'Euripide poete tragiq : tourné de Grec en François par l'Auteur de l'Art Poëtique, dédié à Monsieur Jan Brinon, Seigneur de Villénes, et Conseilher du Roy nottre Sire en sa Court de Parlement à Paris*, Paris, Gilles Corrozet, 1549, fol. 75r°.

Ce n'est pas la violence mais bien la confrontation à la transcendance qui amène la sidération (on retrouve ici le sens astral du terme), laquelle n'empêche pas le discours de Clytemnestra, mais bien sa compréhension de l'événement. La reine marque son incapacité à « penser » ou « dire » à partir du récit qui lui a été fait ; d'ailleurs, elle ne reprend pas ensuite la parole, puisque la pièce s'achève avec les mots du chœur et d'Agamemnon qui confirment le récit du messager. Sébillet est assez proche d'Euripide, mais il semble qu'il ajoute ce vers d'incompréhension. Si Clytemnestra est bien sidérée, cette sidération n'a pas non plus vocation à se transmettre au public, probablement à cause de la distance intellectuelle qui le sépare de cet épisode mythologique, ou encore parce que l'événement sidérant n'est pas représenté sur scène, qu'il est seulement raconté par le messager, puis rationalisé par les autres personnages.

La sidération partagée : le sidéré et le sidérant

Dans d'autres cas, nous trouvons une sidération qui peut bien atteindre le spectateur. Un exemple semble particulièrement intéressant : *La Tragédie du sac de Cabrières*, pièce anonyme qui aurait été écrite vers 1566-1568 et qui représente le massacre de Vaudois perpétré par les catholiques envoyés par le roi lors du siège de Cabrières d'Avignon. La pièce, d'obédience réformée, se construit sur la représentation de la trahison des catholiques : c'est parce que ces derniers ont promis à tous les habitants un sauf-conduit que les Vaudois ouvrent les portes de la ville. Or, lorsque les négociateurs de la trêve reviennent, ils découvrent la cité massacrée. Ici donc, nous retrouvons un élément déterminant pour la présence de la sidération : la surprise. Les Vaudois pensent en effet retrouver leur ville en paix, et sont confrontés à la vision du massacre, qui passe par la vision pathétique d'une mère morte avec son jeune enfant :

> Syndic. Mais qu'est-ce que je voy ? qu'est cela dans la fange ?
> O rencontre incroyable ! hélas, spectacle estrange !

Maire. Hélas ! et qu'est cecy ? mon Dieu, le cœur me fend.
C'est une femme morte embrassant son enfant,
Lequel encore vif, de sa petite bouche
Veut prendre le tetton : de peur qu'il ne le touche
De l'un des bras la mère, hélas, sans sentiment
Semble le reculer du mortel aliment.
Aussi comme craignant que de fain il ne meure
(Que signe d'un tel soin après la mort demeure !),
Semble de l'autre bras l'approcher de son sein,
Pour du sang luy esteindre et sa soif et sa fain.
S'il ne tette il mourra et s'il tette une morte.
Voire la mort aussi, par l'une ou l'autre sorte
Il ne peut eschapper. Elle morte, en ce point,
Veut qu'il la tette, veut qu'il ne la tette point.
Syndic. J'en ay un dont ma femme est la mère et nourrice :
De mère elle fera vers cestuy-ci office.

L'horreur prend encore une autre dimension dans les vers suivants :

Maire. O puissance divine, à qui fais-tu la guerre
Las, à qui en veux-tu ? à un seul ver de terre.
Hélas ! hélas ! voicy un trop cruel départ.
Syndic. Quel ennuy vous saisit et vous tourmente à part ?
Maire. C'est icy mon enfant : cette morte est ma femme.

Pour le Maire, la découverte de l'horreur se fait donc en deux temps, le deuxième étant ouvert par une reconnaissance dramatique qui s'éprouve dans le passage du déterminant indéfini (« une femme », dans la citation précédente) au démonstratif (« cette morte ») puis au possessif (« mon enfant », « ma femme »)[15]. L'horreur se poursuit :

15. Nous synthétisons ici une analyse développée dans « Le "spectacle étrange" de la mort des femmes dans *La Tragédie du sac de Cabrières* (Anonyme, 1566-1568) », dans « Une honnête curiosité de s'enquérir de toutes choses ». *Mélanges en l'honneur d'Olivier Millet, de la part de ses élèves, collègues et amis*, Genève, Droz, 2021, p. 291-301.

Le chœur. Cela n'est rien voyez Cabriere est tout en flamme
Les Soldars sont entrez qui mettent tout à feu
Si subit que jamais ne l'ayons apperceu !
Syndic. Voyez la terre et l'air jusques au haut des nues
Forcener en fumé et en flambes aigues
Fut il jamais ouy ou trouvez par escrit
Si cruels ennemys que ceux de Jesuchrist.[16]

Le chœur annonce la généralisation de la catastrophe : le malheur individuel « n'est rien », dans le sens où il n'est que le signe d'un désastre collectif, qui est « subit », c'est-à-dire surprenant et « jamais ouy » : nous retrouvons bien les critères de la sidération. Certes, le massacre était attendu par le public, averti de la trahison des catholiques depuis l'annonce de la trêve ; néanmoins, cette sidération peut se transmettre à lui, d'abord par le biais du spectacle visuel des cadavres sur scène (c'est-à-dire non par la représentation directe de la violence, mais par les résultats de cette violence, d'autant qu'il est potentiellement plus convaincant de mettre en scène des cadavres que des meurtres, et la Renaissance se soucie de ces questions[17]) ensuite par le biais de la représentation du sidéré, qui suscite de l'empathie, puisque les personnages reconnaissent leurs femmes et enfants parmi les massacrés – le public n'ayant du moins pas anticipé cette reconnaissance tragique. Bien sûr, le contexte politico-religieux, et l'ambition propagandiste de la pièce, qui diabolise les catholiques responsables du massacre, peuvent permettre d'expliquer la présence de la sidération : nous sommes ici déjà dans un théâtre d'« après-catastrophe[18] ». Retenons cependant que, dans les autres pièces représentant des épisodes des guerres de Religion sur cette période, nous n'avons pas trouvé d'effets semblables.

16. Anonyme, *La Tragédie du sac de Cabrières*, Charles-Louis Morand-Métivier (éd.), [en ligne], 2024, v. 1377-1404. [URL : https://cenhtor-msh-lorraine.cnrs.fr/s/melponum/page/cabrieres].
17. Voir *supra*, note 9.
18. Christian Biet, « Les théâtres de l'après-catastrophe (XVIe-XVIIe siècle) », art. cit.

Juste après notre passage, le chœur met en discours le massacre en reprochant aux catholiques leur cruauté et en se réjouissant de la victoire des « martyrs » ; ensuite, les protagonistes impliqués dans cette scène reprennent la parole. La sidération est donc dépassée, même si toute la fin de la pièce est consacrée au récit des horreurs perpétrées par les Catholiques (notamment sur les femmes) puis à l'annonce, par les protagonistes masculins, de leur volonté d'aller au bûcher. Le dernier mot est donné à Catderousse, le traître, qui ironise sur la foi des Vaudois : « Entrez au feu, pour voir s'il [Dieu] vous peut secourir ». Le récit des horreurs se poursuit donc, prolongeant probablement les effets de la sidération pour le spectateur, mais la mise en discours fait ressurgir le jugement de ce dernier et estompe donc l'effet de sidération.

Or, dans d'autres cas, la sidération est non seulement partagée, mais également non médiatisée puisqu'elle constitue l'effet final de la pièce.

La sidération non médiatisée

D'après Christian Biet, le « *Striking effect* » du théâtre élisabéthain vient du fait :

> qu'*un moment*, l'action et l'image prennent toute la place et suspendent la parole afin d'empêcher qu'un discours simple et réglé se tienne sur l'effectuation et l'exécution des actions. Le désir du spectateur de voir et de croire à ce qu'il sait pourtant n'être qu'un simulacre, peut se réaliser alors par la stupeur et à partir des actions. De plus, ce désir pourra s'opérer sans dommage puisqu'il y a, de fait, une série de médiatisations et un discours tenu avant et après l'action. Si bien qu'on peut parler de bouffée, de moment d'excès à l'intérieur d'un dispositif mimétique : le décrochement violent

> apparaît ainsi comme une limite souhaitée, une négation de ce qu'est le théâtre à l'intérieur du théâtre[19].

Nous voudrions précisément nous intéresser au cas de la sidération non médiatisée, non mise en discours, lorsqu'elle apparaît à la fin de la pièce. La bouffée décrite ici déborde alors le spectacle, puisqu'elle en constitue le dernier effet. L'exemple le plus frappant semble être à ce titre *Medee* de La Péruse. Ce dernier, qui mêle les sources euripidéenne et sénéquéenne pour sa tragédie, choisit de représenter le double infanticide sur scène, à la suite de Sénèque donc, si bien que Jason et le public assistent au meurtre :

> Medee. Tous tes propos sont vains, tu ne me saurois nuire,
> Car Phebe mon aïeul me garde de ton ire :
> Menasse donc ton sou, quand voudrai m'en aller
> Le chariot aelé me guindra par l'aër.
> Tien, voilà un des fiz.
> Jason. L'autre au moins me demeure.
> Ou je meure avec lui.
> Medee. Sans toi je veus qu'il meure.
> Jason. Qu'il vive, je te pri' par celui même flanc
> Qui le porta.
> Medee. Non, non, il mourra, c'est ton sang.
> Jason. Helas ! moi malheureus, malheureuse ma vie :
> O Dieus que vous avés dessus mon bien envie.
> Qu'ai-je donques forfait ? quel est mon si grand tort ?
> Medee. Tiens voilà l'autre fiz. Or l'un et l'autre est mort,
> Encores vivras tu, mais proche est la journée
> Qu'es ruines d'Argon t'atant ta destinée.
> Tandis mon chariot en l'air m'emportera,
> Et en ce triste espoir ton esprit languira,
> Pauvre, seul, sans enfans, sans beau pere, et sans fame,

19. Christian Biet, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », dans Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ? Tragédie, tragique, politique*, L'Entretemps Éditions, 2007, p. 143.

Qui aura desormais de faus amant le blasme.
A l'exemple de toi, se garde du danger
Par qui j'apran mon sexe à se pouvoir vanger.
Fin de la Medee.[20]

Si Jason réagit au meurtre de son premier fils, en demandant à Médée de ne pas tuer le second, il ne reprend plus la parole après le meurtre de celui-ci, contrairement à ce que nous trouvons chez Sénèque et Euripide. Nous sommes ici dans les tout derniers vers de la tragédie, si bien qu'il existe plusieurs manières de figurer la réaction de Jason (celle-ci n'étant ni commentée ni décrite ensuite), mais il semble que nous puissions envisager un effet de sidération de l'époux de Médée, suscité par le crime de celle-ci mais aussi par son sentiment d'impunité et son absence de culpabilité[21]. En outre, cet effet de sidération se transmet au spectateur, d'autant plus bien sûr que le crime a lieu sur scène. Surtout, ce qui est frappant est que La Péruse n'introduit pas de discours pour permettre de l'intellectualiser, puisque les mots finaux de Médée commentent moins le crime qu'ils n'en démultiplient les conséquences possibles, sur Jason et les spectateurs masculins[22]. La fin est particulièrement abrupte ; en général, le discours reprend après l'horreur, ce qui donne au spectateur un temps pour intégrer l'événement[23].

20. Jean Bastier de La Péruse, *Medee* [1555], Nina Hugot et Zoé Schweitzer (éd.), [en ligne], 2024, v. 1192-1214. [URL : https://cenhtor-msh-lorraine.cnrs.fr/s/melponum/page/medee].
21. Pour une mise en scène de ce dernier passage de *Médée*, voir notamment la proposition d'Elsa Dupuy et Charles Di Meglio (Compagnie Oghma, 2024), [en ligne]. [URL : https://cenhtor-msh-lorraine.cnrs.fr/s/melponum/item/3693]
22. Nous avons développé ce point dans « "J'apran mon sexe à se pouvoir vanger" : les leçons de Médée (La Péruse, *sd*) », *Percées*, n°°5 : « Les mises en scène de la parole féminin (XVI-XVIIIe siècle) », Louise Frappier (dir.), 2022. [URL : https://percees.uqam.ca/fr/article/japran-mon-sexe-se-pouvoir-vanger-les-lecons-de-medee-la-peruse-sd].
23. Par contraste, voir *La Soltane* de Bounin : le meurtre de Moustapha, tué sur scène sur ordre devant son père qui se réjouit, comme Médée, de la mort de son fils, est suivi d'une longue « Naenie du Chœur », qui interroge le crime en cherchant ses raisons et en s'adressant à la transcendance. Voir Gabriel Bounin, *La Sultane*, dans Michel Dassonville (éd.), *La Tragédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. 1 (1550-1561)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/PUF, 1989, v. 1775-1832, p. 366-368.

Nous proposerions donc de retenir ce critère de l'image finale pour l'analyse de la sidération : bien sûr ce n'est pas le seul cas possible, comme nous l'avons vu avec *Cabrières*, mais il nous semble que passer de la violence au discours sur la violence revient à quitter l'effet de sidération, pour le personnage comme pour le public, tandis que finir la pièce sur une image violente non commentée oblige le spectateur à rester sur cet effet de sidération et à repartir avec elle.

Or, plusieurs autres pièces du corpus reposent sur le choix d'une image violente qui n'est pas dépassée par un discours final, celle du suicide d'un ou d'une protagoniste. Bien sûr, le suicide est plus acceptable que d'autres morts, comme les meurtres et notamment les infanticides, mais, d'abord, ils proposent une violence qui, puisqu'elle n'est en l'occurrence suivie d'aucun discours, s'imprime telle quelle chez le spectateur. En outre, ces images de suicides semblent synthétiser les autres violences qui ont eu lieu plus tôt sur la scène et créer ainsi un effet final de sidération qui reste au spectateur une fois le spectacle terminé. Nous tenterons de le démontrer en nous appuyant sur plusieurs exemples.

L'anonyme *Tragedie françoise du bon Kanut, roi de Danemark* rapporte une conjuration contre le roi danois, assassiné sur scène à la fin de la pièce. Comme l'analyse l'éditrice moderne, la scène d'assassinat se déroule rapidement, sans beaucoup d'indications[24]. Blaccon rassure le roi sur sa sécurité et, en un moment, révèle sa traîtrise :

> Henry. Puisque l'accort est fait, sacrons aux Immortels
> Pour condigne loyer cent bœufs sur les autels.
> Blaccon. Sus, donc, sus mes amis, qu'on reprenne les armes,
> Qu'on lui fasse sentir l'horreur de vos gendarmes.
> Les Wandalles. C'est trop, c'est trop parler, il faut qu'à cejourd'huy
> Ce mien glaive tranchant esguise dessus luy
> Son irrité courroux.

24. Christiane Lauvergnat-Gagnière, *La Tragedie françoise du bon Kanut, roi de Danemark*, « Introduction » de *La Tragédie à l'époque d'Henri III. 1 (15741579)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/Puf, 1999, p. 15.

Les Lutiens. Il faut que ces querelles
Fassent tramper mon fer au plus creux de ses moylles.
Blaccon. Suivez moy, mes compers, premier l'estoqueray,
Ou bien dessoubs ses fers premier sucomberay.
Henry. O traistre desloyal ! o Judas infidelle !
O Blaccon malheureux ! o farouche rebelle !
Tiens, recois ton loyer[25].

Ensuite, Henri, le frère de la reine rescapé du massacre, raconte l'assassinat et ses circonstances à la reine qui avait fui. Entendant ce récit, Eldes se lamente longuement, puis annonce son suicide dans les tout derniers vers de la tragédie :

Eldes. Mais que tardes je tant ? Las ! Je te suis mon Roy
Qui guères ne tarderas sans me veoir prés de toy,
Car le poignard fatal desrompant ma poitrene
Me fera devaler sous l'infernale plaine.
Sus donc, sus, sus, mourons, sus poignard outrageux,
Fay moy tost visiter les gouffres tenebreux[26].

Certes, c'est le suicide de la reine qui clôt le spectacle, et non le régicide lui-même : néanmoins, puisqu'il n'est suivi d'aucun discours, ce suicide permet de ressaisir toutes les violences du spectacle et de les synthétiser en une image finale qui est la dernière pour le spectateur. Cette tragédie, qui ne reprend pas un sujet antique mais une nouvelle de Belleforest, présente sur la scène un assassinat collectif : comme l'explique Renée Gimenez dans son introduction à l'édition de 1989, la question du régicide est en 1575 au cœur de l'actualité politique, puisque la Saint-Barthélemy a rompu la confiance des réformés vis-à-vis de la monarchie : la sidération finale pourrait viser à saisir le spectateur pour l'obliger à se confronter directement à cette violence.

25. Anonyme, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut, Roy de Dannemarch. 1575*, Renée Giménez, Christiane Lauvergnat-Gagnière, Pierre Gondret (éd.), Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 1989, v. 15611573, p. 115-116.
26. *Ibid.*, v. 19711976, p. 130.

Comme l'a encore montré Renée Giménez, *La Tragedie Françoise du Bon Kanut* s'inspire assez largement de *Porcie*[27]. Or, dans cette pièce, Garnier indique avoir ajouté par rapport aux sources la mort de la nourrice « pour en ensanglanter la catastrophe[28] ». De fait, si Porcie se suicide hors scène entre l'acte IV et l'acte V, on peut raisonnablement penser que le suicide de la Nourrice est la dernière image qu'aura le public à la fin de la pièce :

> Quant à moy, qui suivray les pas de ma Maistresse,
> Je n'ay pas de besoing de plorer ma vieillesse.
> Ce poignard que je tiens, ce poignard que voyci,
> M'enferrant l'estomach m'ostera ce soucy.
> Mais, que tardé-je tant ? qu'attendé-je musarde,
> Qu'ores je ne deromps ma poitrine vieillarde ?
> Quelle frayeur m'assaut ? quelle glaceuse peur,
> Piroüetant en moy me vient geler le cueur ?
> C'est en vain, c'est en vain, ma mort est arrestée,
> Et desja mon esprit voit l'onde Acherontee.
> Mourons, sus sus mourons, sus poignard haste toy,
> Sus, jusques au pommeau vien t'enfoncer en moy.
> FIN[29].

Chercher à rendre le dénouement plus sanglant, c'est bien sûr vouloir saisir le spectateur : ici encore, le suicide est le dernier évènement de la pièce, et il est donc non seulement une conséquence mais aussi une image du suicide de Porcie qui a eu lieu hors scène.

Dans *La Famine*, la crucifixion des sept enfants de Rézèfe et Mérobe peut susciter une certaine sidération, alors même qu'elle n'est que racontée, et cet effet se voit à nouveau renforcé par la fin de la pièce. De fait, Jean de La Taille façonne un dispositif doublement

27. Renée Gimenez, « Introduction », *Ibid.*, p. 23-27.
28. « Au reste je luy ay cousu une piece de fiction de la mort de la Nourrice, pour l'envelopper d'avantage en choses funebres et lamentables, et en ensanglanter la catastrophe », Robert Garnier, « Argument de la présente tragédie », *Porcie*, Jean-Claude Ternaux (éd.), Paris, Champion, 1999, p. 43.
29. *Ibid.*, v. 1997-2008, p. 118.

spéculaire, fondé sur les deux personnages féminins centraux, l'épouse et la fille de Saül, mères des sept enfants sacrifiés. À l'acte V, un messager développe face à Mérobe le récit de la mort des enfants, à laquelle l'autre mère, Rézèfe, a assisté. Mérobe évoque alors la possibilité du suicide, dont on peut penser qu'il se produit également sur scène :

> Mais dequoy ces regrets,
> Dequoy servent ces pleurs, si mon dueil et malaize
> Pour ces regrets, et pleurs nullement ne s'appaise ?
> Meur', meur' plutost Merobe et d'un cueur magnanime
> Montre toy de Saül la fille legitime.
> Mouron dis-je, mouron : car tant que je vivray
> Mon cueur de ses tourmens ne sera delivré.
> Fin de ceste Tragedie[30].

Mérobe perd sept enfants et petits-enfants, ce qui nous ramène à l'idée de l'inouï développée par Anne Teulade : même attendus et préparés par la pièce, ces malheurs colossaux pourraient rester sidérants. Ici aussi, donc, la mort finale de Mérobe permet de ressaisir l'ensemble des malheurs de la pièce dans une dernière image violente.

De même enfin, dans *Méléagre*, pièce de Pierre de Bousy qui date de 1582 et représente l'infanticide de Méléagre par sa mère Althée, consécutif au meurtre par celui-ci de ses deux oncles. Ici, Althée tue son fils par une représentation symbolique qui a lieu sur scène (elle rompt le bout de bois qui symbolise la vie de son fils[31]), puis à l'acte V, elle se suicide sur scène, immédiatement suivie par sa nourrice puis par son époux Oenée (le tout se déroule en trois pages). Citons les derniers vers :

30. Jean La Taille, *La Famine*, *op. cit.*, v. 1360-1366, p. 335.
31. Voir sur cet infanticide Clotilde Thouret, « "La merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Méléagre". Réécritures dramatiques d'une métamorphose en France et en Angleterre (XVIe-XVIIe s.) », *Littératures classiques*, n° 67, mars 2008, p. 5970.

Oenee. La seule mort me peut delivrer de la geyne
Qui tient ma povre vie en une extresme peine.
La mort, la seule mort, me peut cacher des yeux,
Ces funebres objectz qui me sont odieux.
Vien donc mort secourable, et desgeolant mon ame,
Fais luy suyvre là bas et mon fils et ma femme.
Et toy glaive royal crevasse moy le flanc,
Pour me faire vomir et l'esprit et le sang :
Afin que l'un s'en vole aux Avernales ombres,
Et l'autre soit tesmoin de mes tristes encombres.
FIN[32].

Ici, quoique l'infanticide n'ait pas été directement représenté sur scène, les trois suicides consécutifs peuvent bien engendrer la sidération du spectateur[33] : la tragédie développe cet effet saisissant qui sera ensuite celui du théâtre de la cruauté mis en valeur par Christian Biet[34].

Conclusion

Ainsi, ce parcours partiel, peut nous permettre d'aboutir à quelques conclusions :

D'abord, nous trouvons de rares personnages sidérés dans les pièces, mais cette réaction face au renversement de fortune reste

32. Bousy, Pierre (de), *Méléagre (1582)*, dans Luigia Zilli (éd.), *La Tragédie à l'époque d'Henri III (15831584)*, Florence/Paris, Leo S. Olschki/Puf, 2002, v. 1021-1030, p. 61. Par souci d'homogénéité, nous rétablissons l'orthographe originale.
33. Notons que Bousy a fait suivre cette fin d'un épilogue visant à énoncer la leçon du spectacle (« cela nous monstre bien ») ; la sidération est donc peut-être là encore amoindrie par ce discours qui la suit, mais à vrai dire cet épilogue peu engageant invite à respecter la loi divine sous peine d'être puni, *ibid.*, p. 62.
34. Nous sommes d'ailleurs ici en 1582, mais, si nous retrouverons ces morts finales dans *Les Gordiens et Maximims* de Favre en 1589, ce n'est pas le cas des autres pièces qui suivent *Méléagre* : il n'y a donc pas de généralisation des suicides finaux au bout du corpus, avant 1590.

marginale, notamment parce que le malheur est souvent attendu, et qu'il manque donc l'élément fondamental de surprise. Ailleurs, comme dans *La Tragédie du sac de Cabrières*, dont l'intrigue se déroule durant les prémisses des guerres de religion, nous retrouvons une sidération visant directement le spectateur, même si elle est finalement dépassée. Dans d'autres cas, non liés ou moins liés aux guerres de religion, nous trouvons un effet de sidération recherché à la toute fin du spectacle. *Médée*, *Porcie*, *Kanut*, *La Famine* et *Méléagre* s'achèvent sur une image finale de violence, un double infanticide chez Médée, un ou plusieurs suicides chez les autres, qui ne sont pas suivis d'un discours. Placé ainsi à la toute fin, le *striking effect* ne constitue plus une simple « bouffée[35] » dont le public se remet, mais bien la toute dernière impression du spectacle, celle avec laquelle il repart et qu'il doit donc intégrer seul. Ici, les objectifs des dramaturges sont divers, et doivent s'analyser en fonction de chaque pièce : pour *Médée*, il peut s'agir de faire réfléchir sur la puissance de l'héroïne, quelle que soit d'ailleurs la polarisation qu'on lui prête ; pour *Kanut* et *Porcie*, « ensanglanter la catastrophe[36] » a probablement des objectifs politiques, puisque ces deux pièces réfléchissent au pouvoir royal et au régicide ; *La Famine* propose une violence qui renvoie aux guerres de religion, le suicide final arrivant après la crucifixion d'enfants qui a seulement été racontée. Enfin, pour *Meleagre*, nous sommes en 1582 et il n'est pas exclu que nous arrivions progressivement vers le théâtre de la cruauté. Les pièces liminaires insistent ainsi sur la manière dont Bousy « ensanglante » la scène[37] : nous avons vu que c'était également l'ambition de Garnier avec *Porcie*, bien avant Laudun donc, que Christian Biet cite pour montrer le changement de dramaturgie (Laudun qui écrit qu'il faut « faire le théâtre plus sanglant » dans l'argument de Dioclétian[38]).

35. Christian Biet, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », art. cit., p. 143.
36. Robert Garnier, « Argument de la présente tragédie », art. cit., p. 43.
37. Pierre de Bousy indique avoir « fait trembler d'horreur ce theatre françois » dans son sonnet « Au lecteur », tandis que Falaise écrit qu'il a entrepris « le tragique tanson pour mieux l'ensanglanter », ou encore qu'il a appris des Muses la façon « d'ensanglanter la Cene », *op. cit.*, p. 20-21.
38. Cité dans l'introduction de *L'Art poétique françois*, Jean-Charles Monferran (éd.), Paris, STFM, 2000, p. 202.

Dès lors, nous plaiderions peut-être finalement pour une réflexion sur la continuité entre ces différentes esthétiques : il n'est pas certain qu'il faille parfaitement opposer tragédie humaniste et théâtre de la cruauté, d'autant que ces deux esthétiques cohabitent et ont donc pu s'influencer l'une l'autre.

LA SIDÉRATION EN COMÉDIE

Les exemples de *Mélite* et de *La Place royale* de Corneille

SANDRINE BERRÉGARD
Université de Strasbourg

HORREUR, sanglant, stupeur : les termes par lesquels la critique traditionnellement définit la sidération au théâtre ne s'appliquent *a priori* pas à la comédie[1], qui jette sur la condition humaine un regard plutôt optimiste, dont témoigne une fin heureuse majoritaire. Dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille explique ainsi que le héros tragique s'expose à de « grands périls », tandis que le personnage comique est simplement sujet à l'« inquiétude » et aux « déplaisirs[2] », vite balayés par un dénouement matrimonial devenu la règle du genre[3]. Issue de

1. La notion a de préférence été appliquée à la tragédie, même si, dans l'analyse que lui consacre par exemple Anne Teulade (« Le théâtre de la sidération », dans *Le Théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, « Perspectives comparatistes », 2021, p. 341-350), une place est accordée à *La Comète* de Fontenelle et Donneau de Visé (1681).
2. *Trois Discours sur le poème dramatique* [1660], éd. B. Louvat et M. Escola, Paris, Flammarion, « GF », 1999, p. 73.
3. Corneille déclare ainsi : « J'ai presque toujours établi deux Amants en bonne

croyances anciennes, la dimension métaphysique qui s'attache au mot entendu dans son acception originelle (l'influence maligne des astres, l'adjectif *sidéral* ayant le sens plus neutre de céleste[4]) s'accorde également avec les angoisses existentielles que véhicule en général la tragédie plutôt que la comédie. L'opposition schématique entre les deux principaux genres dramatiques qui se développèrent en France au cours du XVIIe siècle ne résiste pourtant pas à un examen approfondi des textes. Il n'est en effet pas rare qu'une tragédie se termine positivement et une comédie défavorablement, comme l'attestent par exemple le *Nicomède* de Corneille et *Le Misanthrope* de Molière : le premier s'achève par une scène de réconciliation familiale qui assure à la figure éponyme l'accès au pouvoir, le second par la séparation définitive des deux principaux amants.

La violence des relations humaines telle que l'exprime la comédie ne se traduit alors pas nécessairement, comme souvent dans la tragédie, par la mort de l'un ou l'autre des protagonistes car il s'agit davantage de maltraitances psychologiques ou d'humiliations verbales, dont les conséquences ne sont pas moins traumatisantes ni durables, y compris pour un spectateur enclin à compatir aux souffrances de celui ou de celle qui est touchée.

Pour saisir les modalités et les enjeux spécifiques de la sidération en comédie, nous avons choisi d'analyser deux pièces de Corneille, *Mélite* et *La Place royale*, publiées respectivement en 1633 et 1637. Encore que le substantif n'y soit jamais introduit, pas même dans les commentaires pourtant copieux que leur consacre le dramaturge, deux événements majeurs autorisent à parler à leur sujet de sidération : dans la première, la mort supposée de Mélite et de Tircis consécutive à la trahison et aux mensonges d'Éraste, puis la crise hallucinatoire qu'elle suscite chez le repenti ; dans la seconde, le désespoir d'Angélique qui fait suite aux odieuses manœuvres d'un Alidor

intelligence, je les ai brouillés ensemble par quelque fourbe, et les ai réunis par l'éclaircissement de cette même fourbe qui les séparait » (*Œuvres complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 77).

4. Voir par exemple les définitions du *Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, A. Rey (dir.), Paris, Le Robert, 2000, p. 2085-2086.

jaloux de sa liberté, et la rupture du couple par laquelle s'achève la pièce. La détresse qui gagne Éraste et Angélique n'est en outre pas étrangère aux puissances surnaturelles qui semblent gouverner leur existence, conformément à l'acception littérale du terme « sidération » : l'un s'imagine aux Enfers, où il cherche en vain les ombres de ses amis apparemment disparus ; l'autre, quant à elle, prend la décision radicale de se retirer dans un couvent et de dédier désormais sa vie à l'amour de Dieu plutôt qu'à celui d'un homme. C'est dire à quel point la vie d'un personnage de comédie se trouve bouleversée par une péripétie pourvue d'un caractère dramatique essentiel et d'une forte charge émotionnelle. Si la sidération en contexte comique apparente le genre à la tragédie plus perméable par nature aux mécanismes inhérents à un tel phénomène, celui-ci n'en fonctionne pas moins de manière différenciée et indépendamment de la comparaison entre les deux catégories de pièces.

Nous examinerons d'abord les scènes dotées d'un pouvoir de sidération, avant de considérer leur rapport à la transcendance, pour enfin étudier à partir d'elles le dialogue paradoxal que la comédie noue avec la tragédie et le tragique.

Les scènes de sidération

Dans *Mélite* l'état de sidération atteint successivement différents personnages, innocents ou coupables, et s'intensifie au fur et à mesure que s'y déroulent les intrigues, au point de parvenir à ce qui semble être une impasse et qui en réalité ouvre la voie à une issue joyeuse. C'est d'ailleurs là un écart majeur avec bon nombre de tragédies, pour lesquelles le terme de catastrophe volontiers employé par les successeurs d'Aristote pour désigner la résolution ultime des conflits (« le changement et la révolution qui se fait dans un Poème dramatique, et qui le termine ordinairement », précise Furetière) revêt le sens péjoratif habituel du français moderne : « se dit figurément d'une fin funeste et malheureuse, parce que d'ordinaire les

actions qu'on représente dans ces Poèmes dramatiques sérieux sont sanglantes », ajoute le lexicographe[5].

Le premier à être sidéré est Tircis lorsqu'il découvre la trahison (présumée) de Mélite à son égard et celle de Philandre envers sa sœur Cloris. Les propos qu'il adresse à son rival après avoir pris connaissance des lettres d'amour (faussement) attribuées à sa maîtresse témoignent d'une colère qu'il peine à dissimuler, mais aussi de son désir de défendre l'honneur familial au moyen d'un duel auquel son adversaire se soustrait immédiatement[6]. À enjeu majeur dispositif de taille. Néanmoins, avant d'exploser en des paroles injurieuses et en une série de questions oratoires qui suffisent à dire son indignation[7], le jeune homme se montre « tout rêveur[8] », faisant ainsi apparaître l'incrédulité qui s'empare de lui une fois entendue la terrible nouvelle. Cette réaction à double détente (un silence de stupeur suivi d'une forme d'*hybris* digne d'une tragédie) correspond au mécanisme d'ordinaire observé en pareilles circonstances : une paralysie que cause une douleur vive et inattendue et qui se traduit par un affaiblissement voire un effacement de la parole. Le deuxième personnage à vivre semblable épreuve n'est autre que Mélite au moment où Cloris met précisément sous ses yeux les lettres qu'elle est censée avoir écrites à Philandre ; et, de même que son amant, la jeune fille réagit avec la plus grande vivacité pour exprimer la désagréable surprise que les déclarations antérieures suscitent en elle, mais aussi pour récuser ce qui vient d'être dit à son sujet : « Ah Dieux ! Quelle imposture ! / Jamais un de ces traits ne partit de ma main[9] », s'écrie-t-elle. Le cas de sidération le plus spectaculaire inclus dans la pièce reste néanmoins celui d'Éraste, qui manifeste une douleur extrême en apprenant la mort (feinte) du couple principal dont il s'estime responsable. À l'annonce de la disparition de Mélite mise dans la bouche de Cliton le jeune homme répond stupéfié : « Mélite l'a

5. Furetière, *Dictionnaire universel*, t. 1, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690, « Catastrophe » – Paris, SNL, Le Robert, 1978.
6. *Mélite ou les fausses Lettres*, III, 2, v. 915-916 [1633], p. 49 dans *Œuvres complètes,* t. 1, éd. cit., 1980.
7. *Ibid.*, III, 2, v. 895-900, p. 48.
8. *Ibid.*, v. 893.
9. *Ibid.*, IV, 2, v. 1320-1321, p. 63.

suivi ! Que dis-tu, misérable[10] ? », après quoi il laisse libre cours à l'expression de sa souffrance et des reproches faits à lui-même. À la sidération proprement dite, que caractérise une remarquable concision, succède une nouvelle fois un flot ininterrompu de paroles, suivi en l'espèce de la construction d'une fable mythologique puisque Éraste est persuadé d'avoir rejoint le royaume de Pluton. Le verbe offre ainsi à l'imagination un spectacle étonnant (voire détonant) dans le cadre d'une comédie que la légèreté voire la trivialité tiennent *a priori* éloignée de sombres préoccupations comme celles qui ont trait à la mort.

Dans *La Place royale*, Angélique – la seule étrangement à être concernée – est sujette à deux épisodes de sidération successifs. Le premier d'entre eux ouvre le deuxième acte, qui significativement commence *in medias res* avec la réponse de la jeune fille atterrée par la lettre que vient de lui remettre Polymas et par laquelle elle a appris l'existence d'une rivale : « De cette trahison ton maître est donc l'auteur[11] ? ». La brève interrogation qui compose sa réplique est un nouvel exemple de ce que nous appellerons une rhétorique de la sidération et qui contribue à rapprocher la comédie d'autres genres tels que la tragi-comédie ou la tragédie : une parole qui se distingue par sa fulgurance et la puissance des émotions qui s'y manifestent – plus longuement ensuite, comme le souligne l'amplification dont fait l'objet la plainte d'Angélique à propos de la fourberie de son amant[12]. Le second épisode est celui de l'enlèvement, au cours duquel Cléandre se substitue à Alidor pour prendre possession de celle qu'il croit être Angélique et qui est en réalité Phylis. Ce qui s'annonçait comme le prélude romanesque à un mariage harmonieux devient ainsi la source d'une cruelle désillusion. Une fois reçue l'assurance de la trahison d'Alidor, l'héroïne fait entendre sur le mode pathétique ce qu'elle a sur le cœur : « Aurais-je de l'amour pour qui n'a point de foi[13] ? ».

10. *Ibid.*, IV, 6, v. 1379, p. 66.
11. *La Place royale ou l'Amoureux extravagant*, II, 1, v. 311 [1637], p. 483 dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. cit.
12. *Ibid.*, v. 336-343, p. 484.
13. *Ibid.*, V, 7, v. 1513, p. 528.

La sidération qui saisit le personnage résulte donc toujours de la découverte d'un fait à la fois surprenant et douloureux. Passé le premier choc, qui réduit pratiquement la victime au silence, la parole se déploie en de longs discours qui marquent la rage et le chagrin, et dont la conséquence fâcheuse sur le plan de la dramaturgie est un piétinement de l'intrigue. Éraste plonge dans une terrible folie, qui s'étend sur plusieurs longues scènes, puis, ses esprits recouverts, prend conscience de la gravité des actes commis[14]. Angélique est quant à elle profondément secouée par la traîtrise et le cynisme d'Alidor, qui, de son côté en revanche, reste imperméable à toute forme de sidération. Fidèle aux valeurs d'indépendance et de liberté qu'il ne cesse de prôner tout au long de la pièce, il ne se laisse pas même démonter par l'issue imprévue de l'enlèvement par lequel il comptait offrir Angélique à Cléandre et qui, à la faveur d'un quiproquo, se solde par le rapt de Phylis réalisé par ce même ami. Loin d'être déstabilisé par le piège qu'il s'est tendu à lui-même et qui sert son désir d'autonomie, il va jusqu'à faire de nouveau à sa maîtresse de vaines promesses, avant de se diriger lâchement vers la sortie à l'arrivée de Doraste, qui dessille enfin les yeux de la jeune femme[15]. L'écart considérable qui sépare ainsi les deux protagonistes révèle les conditions nécessaires à l'expérience de la sidération : celle-ci suppose un être réceptif aux changements majeurs qui affectent son existence. Deux types en sont dès lors exclus : d'une part, celui ou celle qui sait s'adapter avec souplesse aux circonstances parfois inattendues que la comédie lui réserve, comme l'est par exemple Phylis, qui accueille favorablement toutes les sollicitations et accepte de bonne grâce le mariage avec un Cléandre que le hasard a mis entre ses bras[16] ; d'autre part, celui tel Alidor qui ne saurait sous aucun prétexte déroger à ses principes et qui demeure sourd aux mouvements de révolte entendus de la bouche d'Angélique. Le dispositif mis en place réunit donc deux catégories de personnages antagonistes mais complémentaires :

14. Corneille l'appelle d'ailleurs un « ornement de Théâtre » (*Mélite*, éd. cit., « Examen » [1660], p. 6).
15. *Ibid.*, IV, 6, v. 1165, p. 515.
16. *Ibid.*, V, 7, v. 1486-1497, p. 527.

le sidérant et le sidéré, l'émotion du second étant inversement proportionnelle à celle du premier.

Déterminée par la nature et la succession des faits, la position du spectateur diffère d'une pièce à l'autre en dépit de nombreuses convergences. Dans *Mélite*, il est lui-même sidéré d'apprendre la mort du jeune couple, puis de voir la réaction violente d'Éraste à l'annonce de la funeste nouvelle. Dans *La Place royale*, il l'est par la méchanceté d'Alidor et, ce faisant, partage l'amertume et les souffrances d'Angélique, que ses longs monologues successifs reflètent efficacement.

Transcendance et comédie

Conformément au sens étymologique du terme, la sidération en comédie s'accompagne volontiers de références aux puissances célestes, aux dieux du paganisme voire à celui du christianisme, ce qui là encore apparente *Mélite* et *La Place royale* à un vaste corpus composé de tragédies de la fureur et de tragédies hagiographiques[17]. Sous l'emprise des visions surnaturelles qui agitent son esprit une fois sue la mort (crue) des deux amants, Éraste désigne tous les êtres qu'il rencontre aux (soi-disant) Champs-Élysées. C'est alors à un long cortège que nous assistons par le biais du langage et dans lequel défilent pêle-mêle Charon, Ixion, Minos, Tisiphone, Alecton[18] et d'autres créatures tout aussi redoutables telles que Cerbère et les Titans[19]. Si le caractère parodique voire burlesque de ces évocations (ou de ces invocations) n'est pas à exclure eu égard aux véritables fantômes qui hantent la tragédie, par exemple sous la forme d'ombres vengeresses[20], elles n'en

17. Corneille s'illustre par ailleurs dans ces deux autres genres avec *Médée* (1639), *Polyeucte martyr* (1643) et *Théodore vierge et martyre* (1646).
18. *Mélite*, V, 6, v. 1479, éd. cit., p. 69 ; IV, 8, v. 1519, p. 70 et v. 1533, p. 71 ; IV, 9, v. 1553, p. 71.
19. *Ibid.*, IV, 9, v. 1559 et 1561, p. 72.
20. Le cauchemar dont se réveille Hérode à l'ouverture de *La Mariane* de Tristan lui a ainsi fait voir le « Fantôme injurieux » d'Aristobule, mort par la volonté du tyran (*La Mariane*, I, 1, v. 1 [1637], p. 39 dans *Œuvres complètes*, t. 4. Paris,

contribuent pas moins à la tonalité pathétique d'une pièce qui donne à voir et à entendre une folie mortifère. L'enjeu pour le dramaturge n'est pas seulement d'ouvrir l'imaginaire de la comédie à des réalités extraterrestres en conférant à la pièce l'hybridité générique qu'autorise la souplesse du genre ; le traître se trouve aussi durement châtié par les représentations terrifiantes qui s'imposent à lui, comme si la sidération qu'il avait infligée à autrui le frappait désormais irrémédiablement. Une sorte de justice transcendante s'exerce donc à l'encontre du coupable, suivant une configuration dont la tragédie est coutumière[21]. En dépit d'un nouveau pas franchi sur le terrain de la folie, la rhétorique qu'il déploie (une abondance de paroles qui laissent paraître de vives émotions) s'inscrit ainsi dans la continuité de celle qui caractérisait déjà les discours de Tircis et de Mélite.

Si aucune des deux pièces de Corneille ne comprend d'occurrences du mot « astre » ni d'aucun de ses dérivés, celui de dieu y est revanche très fréquent et presque toujours associé à des situations à la fois surprenantes et douloureuses. Il figure en outre dans de courtes phrases exclamatives, et l'émotion qu'il traduit invite à le considérer comme l'expression même d'une sidération teintée de tragique. La référence aux puissances célestes ne saurait par conséquent être considérée comme une simple concession à une formule commune et commode pour rendre perceptible la charge pathétique d'un discours. Le sonnet par lequel Tircis dit son amour témoigne de la croyance en une prédestination dont décident les « Dieux[22] » eux-mêmes, comme l'affirme le personnage de manière topique. En appeler à leur puissance relève certes d'une convention qui confère au discours galant une valeur hyperbolique (« Dieu ! qu'à votre sujet

Champion, « Sources classiques », 2001). Pour la période antérieure, voir en particulier l'article d'Olivier Millet « Faire parler les morts : l'ombre protatique comme prosopopée dans les tragedies françaises de la Renaissance », dans François Lecercle et Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, PUR, « Interférences », 2005, p. 85-100.

21. C'est ainsi que, dans la pièce de Corneille qui porte son nom, le sanguinaire Attila finit par succomber à une hémorragie (*Attila roi des Huns*, V, 6, v. 1727-1768 [1668], p. 701-702 dans *Œuvres complètes*, t. 3, éd. cit.).
22. *Mélite*, II, 5, v. 528, éd. cit., p. 50.

il m'a fait de reproche[23] ! », dit par exemple Mélite à Tircis au sujet d'Éraste) ; l'apostrophe n'en constitue pas moins un indice de la dimension possiblement cosmique du drame : « Ô Dieux ! en quel état te vois-je ici paraître[24] ! », demande une Cloris inquiète de découvrir son frère décomposé après ce qu'il croit être la trahison de Mélite et de Philandre. Si les dieux sont en quelque sorte responsables de l'état déplorable dans lequel se trouve le personnage, ils représentent également un possible recours vers lequel il n'hésite pas à se tourner. Aussi l'« adieu » qu'adresse Tircis à sa sœur à la fin de la scène s'accorde-t-il avec la funeste annonce qui suit : « Je répandrai mon sang[25] ». Dans *La Place royale* il est fait mention de Dieu, et le nom même d'Angélique (« Qui tient de l'Ange[26] », explicite Furetière) signale d'entrée de jeu la présence du divin, sur un mode toutefois ironique car la jeune fille y est loin d'être divinisée par son amant comme l'exigerait pourtant la rhétorique galante, avec laquelle contrastent la grossièreté et la brutalité d'Alidor, avant que la jeune fille ne trouve ailleurs la paix. Plus encore, le mot est associé à des termes qui rappellent le dogme chrétien. Aux récriminations de la maîtresse d'Alidor, qu'elle accuse d'infidélité, Phylis répond sceptique : « Et nous verrons toujours, si Dieu le laisse vivre, / Un change, un repentir, un pardon, s'entresuivre[27] ». Mais surtout, revenue de ses illusions, l'héroïne quitte définitivement Alidor pour se faire religieuse : « et pour jamais, Adieu[28] », lance-t-elle à l'ensemble des parties prenantes.

Dans *La Place royale*, une scission s'observe donc entre une Angélique qui, idéalisant l'amour et l'aimé, se montre sensible à la violence des événements et un Alidor qui, cultivant l'amour de soi, apparaît irrémédiablement comme une figure de l'immanence. Si le dernier mot qu'il prononce et qui conclut la pièce est celui de « Dieu[29] », ce n'est pas pour s'en remettre à une autorité supérieure, mais pour saluer la décision d'Angélique de vivre dans un couvent,

23. *Ibid.*, II, scène dernière, v. 732, p. 40.
24. *Ibid.*, III, 4, v. 1012, p. 51.
25. *Ibid.*, III, 3, v. 1005, p. 51.
26. Furetière, « Angélique », *op. cit.*, t. 1.
27. *La Place royale*, II, 4, v. 489-490, éd. cit., p. 490.
28. *Ibid.*, V, 7, v. 1561, p. 529.
29. *Ibid.*, V, 8, v. 1601, p. 531.

comme si le vainqueur défiait audacieusement le Ciel. En offrant sa vie à Dieu, la jeune fille se ferme à l'amour terrestre, ce qui assure à Alidor l'absence de tout rival : une situation qui le réjouit d'autant plus que la liberté qu'il défend âprement pour lui-même, il la refuse à autrui et en particulier à celle que les circonstances conduisent à élire une autre prison, celle du cloître, dont elle ne sortira probablement jamais[30]. Après avoir été assujettie à son amant, l'héroïne se met au service de Dieu, et c'est là une preuve de l'influence – au sens propre – que les puissances célestes exercent sur les destinées humaines, y compris dans le cadre de la comédie. Si Cupidon est le grand ordonnateur des vies que mènent les bergers de pastorale ou leurs avatars, les jeunes gens de bonne famille qui peuplent les comédies sentimentales de Rotrou ou de Corneille, il arrive que le dieu chrétien s'en mêle pour infléchir le cours des événements dans le sens du sérieux voire du pathétique.

Les limites de la comédie

L'analyse des mécanismes de la sidération en comédie conduit en définitive à une interrogation sur la définition même du genre et les bornes qui l'encadrent. Les réactions observées dans nos deux pièces aux événements douloureux qui traversent la vie d'un innocent offrent de fortes similitudes avec celles qui en pareilles circonstances caractérisent la tragédie. Alors qu'il vient tout juste d'être informé de la conjuration ourdie contre lui, l'empereur Auguste dans *Cinna* laisse échapper une brève parole qui témoigne de sa stupeur (« Tout ce que tu me dis, Euphorbe, est incroyable[31] ») – une phrase analogue à celle d'Angélique citée plus tôt (« De cette trahison ton

30. Au sujet des lieux et de leur valeur symbolique dans *La Place royale*, voir l'article de Patrick Dandrey « Une comédie "extravagante". À propos de *La Place royale* de Pierre Corneille », http://patrickdandrey.com/sorbonneconcours-agregations-ens/agregations-2025-corneille-la-place-royale/.
31. *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, IV, 1, v. 1077 [1643], p. 946 dans *Œuvres complètes*, t. 1, éd. cit.

maître est donc l'auteur ? ») – avant qu'il ne laisse à son tour éclater sa colère en une suite de brèves exclamations par lesquelles il désigne les coupables (« Quoi ! Mes plus chers amis ! Quoi ! Cinna ! Quoi Maxime[32] ! »). Même si elle concerne cette fois la sphère amoureuse, la trahison dont Cloris ou Angélique est la victime s'apparente à celle que subit l'empereur de la part de ceux qu'il croyait être ses meilleurs alliés. Une différence de taille néanmoins sépare les deux jeunes filles : alors que la maîtresse de Philandre prend les choses avec philosophie, celle d'Alidor adresse à son amant infidèle des reproches appuyés, dans lesquels, à la manière d'une héroïne de tragédie, elle invoque l'autorité du « Ciel[33] ». Les adjectifs par lesquels elle qualifie Alidor après la découverte de la lettre écrite à Clarine (« Traître, ingrat », « perfide[34] ») sont eux-mêmes dotés d'une force tragique indéniable et soulignent la possible proximité entre les deux genres. L'image triviale qu'oppose le fautif pris en flagrant délit à son interlocutrice pour décrire la colère de celle-ci (« Deux mots de vérité vous mettront bien aux champs[35] ») ramène en revanche au niveau de la comédie ce qui relève davantage de la tragédie, comme le résume le commentaire amer de l'héroïne en appelant à un châtiment divin (« Ciel, tu ne punis point des hommes si méchants ! / Ce traître vit encore, il me voit, il respire[36] »), à quoi son partenaire rétorque avec cynisme : « Vraiment le Ciel a tort de ne vous pas donner, / Lorsque vous tempêtez, son foudre à gouverner[37] ». L'amoureux extravagant n'est nullement sidéré par la violente réaction de celle qu'il a pourtant profondément blessée, et le contraste qui se dessine entre les deux figures met d'autant mieux en relief l'aptitude d'Angélique aux émotions de stupeur et de douleur.

L'annonce d'une mort violente – cette fois effective – suscite de même dans la tragédie une forte émotion que traduit une rhétorique marquée par un laconisme suivi d'une déploration qui s'accompagne

32. *Ibid.*, IV, 1, v. 1081.
33. *La Place royale*, II, 2, v. 349-350, éd. cit., p. 485.
34. *Ibid.*, v. 347 et 351.
35. *Ibid.*, v. 379, p. 486.
36. *Ibid.*, v. 380-382, p. 486.
37. *Ibid.*, v. 383-385.

d'un nouveau déploiement discursif. Ainsi, dans *Rodogune*, la reine de Syrie Cléopâtre s'exclame « Il est mort[38] ! » en apprenant le suicide de son fils Séleucus, après quoi elle exprime son « désespoir[39] », non sans reprocher à l'héroïne l'amour que celle-ci fit naître dans le cœur du jeune homme et qui selon elle est la cause de ce malheur. La réversibilité de la mort ou de la folie, qui distingue généralement la comédie ou la tragi-comédie[40], n'enlève toutefois rien à la souffrance ressentie par le personnage, et ce d'autant plus qu'un dénouement heureux ne lui est jamais acquis. La rime que forment dans la bouche d'Éraste les mots « douleur » et « malheur[41] » est l'expression d'une intense et sincère détresse, propre à éveiller la compassion du lecteur ou du spectateur. La crise exacerbée vécue par un personnage atteint d'une folie hallucinatoire rappelle l'*hybris* de héros tragiques qui en viennent à commettre des actes inhumains. Le terme de « fureur » auquel a recours la Nourrice de *Mélite* pour décrire la démence d'Éraste et tâcher de le ramener à la raison fait clairement signe vers la tragédie sénéquéenne, avec laquelle la pièce entretient un évident rapport d'intertextualité[42], comme si Corneille songeait déjà à l'écriture de sa future *Médée*.

Malgré son optimisme intrinsèque, la comédie possède donc une gravité qui la rapproche de la tragédie, comme le montrent le *Dom Juan* de Molière, mais aussi et de manière plus diffuse *La Clorinde* ou *La Florimonde* de Rotrou, dans lesquelles les rapports entre les personnages se distinguent par une cruauté dissoute par une fin matrimoniale conforme aux normes du genre[43]. La chronologie du théâtre de Corneille invite aussi à faire dialoguer entre eux les différents types de pièce dont il est l'auteur. La tragédie sénéquéenne

38. *Rodogune*, V, 4, v. 1621 [1647], dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. cit., 1984, p. 258.
39. *Ibid.*, v. 1624, p. 259.
40. Voir à ce sujet H. Baby, *La Tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque de l'âge classique », 2001, p. 245.
41. *La Place royale*, IV, 6, v. 1405-406, éd. cit., p. 67.
42. *Mélite*, V, 2, v. 1710, éd. cit., p. 77.
43. Voir les développements que nous consacrons au sujet dans nos éditions respectives des deux pièces (introduction de *La Clorinde*, dans *Théâtre complet* de Rotrou, t. 9, dirigé par G. Forestier, Paris, S.T.F.M., 2007, p. 239-423 ; introduction de *La Florimonde*, dans *Théâtre complet* de Rotrou, t. 10, Paris, S.T.F.M., 2010, p. 425-598).

qu'est par excellence *Médée* en 1639 semble s'intercaler entre *La Place royale* (1637) et *L'Illusion comique* (1639)[44]. Puis, après avoir écrit une série de tragédies (*Horace*, *Cinna*, *La Mort de Pompée*), le dramaturge revient au genre initial avec *Le Menteur* et sa *Suite*. Si la première pièce du diptyque est rendue comique par les élucubrations d'un mythomane extraordinairement inventif, la seconde quant à elle est empreinte d'un sérieux et d'une noblesse que cristallise un Dorante usant désormais de son arme favorite pour s'élever au rang de gentilhomme. C'est ainsi qu'il prend littéralement la place de Cléandre, qui a tué son rival au cours d'un duel, en prison, avant que le lieu, grâce à une remarquable syllepse de sens, ne devienne la métaphore d'une captivité amoureuse avec la figure également romanesque de Mélisse[45].

La scène de *La Suite du Menteur* au cours de laquelle Dorante annonce à sa maîtresse qu'il la quitte, non parce qu'il ne l'aime plus, mais par loyauté envers son rival Phyliste, qui a permis sa libération, est fondée sur un pathétique accru par un vocabulaire qui rappelle la grandeur et la gravité de la tragédie (« Donc à m'abandonner votre âme est résolue[46] ? »). Après la stupeur des premiers instants, que traduisent la brièveté des répliques ainsi que leur tonalité exclamative ou interrogative (« Vous me quittez ! ô ciel[47] ! »), la jeune femme exprime la violence de ses sentiments en un discours qui mêle reproches et douleurs[48]. Cet exemple confirme donc l'existence d'un schéma rhétorique et stylistique inhérent à l'expérience théâtrale de la sidération, tous genres confondus, avant que les personnages ne soient heureusement rattrapés par l'optimisme de la comédie. En faisant valoir l'amour qui l'unit à Dorante[49], Mélisse délivre celui-ci de

44. Cependant les privilèges et les achevés d'imprimer de *Médée* et de *L'Illusion comique* portent exactement les mêmes dates (le 11 février 1639 pour les premiers et le 16 mars 1639 pour les seconds).
45. Éprise d'un homme qu'elle a tout juste aperçu de sa fenêtre, l'héroïne de *La Suite* use en effet de procédés tels que la lettre et le déguisement caractéristiques de l'imaginaire romanesque.
46. *La Suite du Menteur*, V, 3, v. 1689, dans *Œuvres complètes*, t. 2, éd. cit., p. 178.
47. *Ibid.*, v. 1679.
48. *Ibid.*, v. 1731-1742 et 1757-1767, p. 179-180.
49. *Ibid.*, V, 5, p. 182-185.

la promesse qu'il avait faite de ne jamais trahir Phyliste, lequel accepte avec générosité le bonheur des amants. Les changements d'humeur qui affectent chacun des personnages contrastent dès lors avec la fixité qui accompagne l'état de sidération. Qu'au conflit succède un apaisement général est encore une fois la marque de ce qui différencie la comédie de la tragédie ; et la diversité générique du théâtre cornélien facilite le travail de comparaison.

* * *

La dimension spirituelle qu'offrent contre toute attente *Mélite* et *La Place royale* correspond en fait au projet cornélien de fonder une nouvelle catégorie de pièces, caractérisée par un personnel dramatique qui se compose d'« honnêtes gens[50] », à l'instar de ceux qui forment alors le public parisien. Le raffinement des mœurs et la délicatesse du langage, mais surtout le renoncement (provisoire) au comique franc de la farce ou de la comédie à l'italienne[51] expliquent la hauteur de ton ainsi que les accents pathétiques qui distinguent les deux œuvres. La leçon mérite-t-elle pour autant d'être étendue à un corpus plus vaste ? L'épreuve de la sidération que traversent Éraste et Angélique ouvre la voie à une transcendance elle-même indissociable de questionnements existentiels qui se rencontrent dans d'autres types de comédie tels que *Tartuffe* et *Dom Juan*. Aux émotions ainsi éveillées s'attachent également de nombreux avantages qui intéressent la dramaturgie et la relation au spectateur : la violente réaction à un fait douloureux et imprévu anime la scène en créant un effet de suspens propre à raviver l'attention. Il semble donc que le comique et le cosmique aient partie liée, à rebours d'une lecture de la comédie qui la réduit à un divertissement plaisant et dénué de profondeur.

50. *Mélite*, « Examen » [1660], éd. cit., p. 6.
51. « On n'avait jamais vu jusque-là que la Comédie fît rire sans Personnages ridicules, tels que les Valets bouffons, les Parasites, les Capitans, les Docteurs, etc. » (*ibid.*).

Sans doute l'enquête mériterait-elle d'être élargie à la tragi-comédie, qui offre elle-même des exemples de sidération comique et/ou pathétique, comme en témoigne dans *L'Hypocondriaque* de Rotrou (1631) la brutale révélation faite à Cloridan de la prétendue mort de sa maîtresse[52]. Conformément aux cas analysés plus tôt, le choc de la funeste nouvelle se traduit par une succession de brèves paroles proche du balbutiement (« Quoi ! mon Soleil est mort. Quoi ! Perside est sans vie[53] ») ; puis le personnage s'épanche en une logorrhée mimétique du flux d'émotions qui l'envahit. La particularité de la pièce réside toutefois dans le développement du motif mélancolique qu'introduit la didascalie « Cloridan *devenu Hypocondriaque*[54] » et qui permet au dramaturge de franchir un pas supplémentaire sur le chemin de la folie, avant que la crise ne se résorbe en un triomphe de l'amour et de la concorde.

52. Rotrou, *L'Hypocondriaque ou le Mort amoureux*, III, 2, v. 679-690 [1631], éd. H. Baby, dans *Théâtre complet*, t. 5, Paris, S.T.F.M., 2002, p. 135.
53. *Ibid.*, v. 693, p. 136.
54. *Ibid.*, v. 755, p. 138. Voir aussi l'analyse consacrée au sujet par H. Baby dans son introduction (p. 43-47).

Chapitre 3

Sidération et action scénique dans le théâtre anglophone de la première modernité

SENSELESS SUICIDES ? IMITATION ET SIDÉRATION SUICIDAIRE

dans *Didon, Reine de Carthage* et *Tamerlan le Grand, Partie 1* de Christopher Marlowe

IRÈNE VILQUIN
Université Sorbonne Nouvelle

Le théâtre de Christopher Marlowe (1564-1593)[1] est traversé de personnages défiant les limites de leur humanité, des personnages que le critique Harry Levin a qualifiés d'« icariens[2] » en raison de l'appétence presque obsessionnelle de Marlowe pour les ascensions et les chutes vertigineuses, les actes destructeurs régis par l'ambition ou l'impatience, les embrasements frénétiques. Dans *Didon, Reine de Carthage* (1587-1593) et *Tamerlan le Grand, Partie 1* (1587), deux pièces

1. Christopher Marlowe, *The Complete Plays*, éd. Frank Romany & Robert Lindsey, Londres, Penguin Books, « Penguin classics », 2003.
2. Harry Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, Londres, Faber & Faber, 1973, p. 157-158.

considérées comme faisant partie des premiers succès populaires du jeune Marlowe, ces embrasements se soldent par le suicide, ou plutôt, les suicides, ceux de cinq personnages, par imitation et propagation, et offrent ainsi une lecture complexe de la notion de sidération. En effet, ces suicides imitatifs gangrènent le tissu familial : le mari contamine la femme, les sœurs, les amants éconduits[3]. Si ces actes d'autodestruction devraient en toute logique voir leur force symbolique et leur efficacité spectaculaire décuplées par leur répétition sur la scène, Marlowe choisit au contraire d'amoindrir le déploiement rhétorique du suicide, voire de le contourner. La fulgurance de ces suicides – la propagation rapide d'une pulsion de mort – est en effet représentée par le dramaturge comme étant presque insignifiante. Face à l'action envahissante et putréfactive de la sidération (« un engourdissement des membres suivi d'une putréfaction totale[4] »), telle que la conçoivent les lexicographes de l'époque, Marlowe met en doute l'importance narrative et le choc visuel de ces suicides, particulièrement violents, en les qualifiant à travers ses pièces de « *senseless* », dépourvus de sens. Le jeune dramaturge semble infléchir ici les rapports de communication mis en avant dans l'étude du suicide sur scène. Ces actes « communicatifs[5] » que sont les suicides se trouvent être chez Marlowe les témoins d'une perte de sens, ou d'une impasse dramatique. À travers l'étude comparative de deux pièces mettant en scène des suicides en série, *Didon, Reine de Carthage* et *Tamerlan le Grand, Partie 1*, ces pages se proposent d'examiner en quoi ces suicides imitatifs déploient un conflit entre stupeur, sidération, et potentielle insignifiance, reflet d'un nouveau rapport au monde dans l'Angleterre de la première modernité. La force innovatrice de Christopher Marlowe dans ces pièces, suggérons-nous, tient à sa né-

3. Le suicide de Bajazeth, empereur turc, mène au suicide de son épouse Zabina dans *Tamerlan le Grand, Partie 1*. Dans *Didon, Reine de Carthage*, le suicide de Didon conduit à la mort de l'homme à qui elle s'est refusée, Iarbas, mort qui engendre un troisième suicide, celui de la sœur de Didon, Anna, éprise d'Iarbas.
4. « *benumming of a limme, followed by a totall putrifaction* », Randle Cotgrave, « *Syderation* », *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, 1611, p. 449 [Early English Books Online (EEBO)]. [Ma traduction]
5. Richard K. Sanderson, « *Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy* », *Comparative Drama*, vol. 26, nº 3, 1992, p. 199217, p. 201.

gociation d'un nouvel imaginaire cosmographique dans les pulsions suicidaires, qui engendre une mise à distance paradoxale du partage sensoriel au théâtre et un questionnement sur la nature même du sens. Loin des motifs d'*exempla* médiévaux, ce questionnement n'est jamais totalement réglé par le dramaturge qui laisse au spectateur l'autonomie et la responsabilité de l'interprétation de toute cette violence auto-infligée.

Recul des astres

Dans la tradition sophocléenne et sénéquéenne du suicide au théâtre, Christopher Marlowe fait d'abord porter sur les actes autodestructeurs de ses personnages le poids du mouvement des astres. Sur le point de se brûler vive après le départ de son amant Énée, Didon en appelle aux dieux qui contrôlent le firmament et ainsi la destinée des mortels : « Quant à vous qui guidez, ô dieux, le cours des astres, / Soumettant toute chose à votre bon plaisir[6] ». De même, Bajazeth, empereur turc réduit en esclavage par le conquérant Tamerlan dans la première partie de la pièce du même nom, convoque Jupiter et conjugue à l'action cosmique du dieu-soleil une infection du corps par le chagrin : « O lampe altière de l'immortel Jupiter, / jour maudit, infecté par mes douleurs[7] ». Marlowe se fait l'héritier des maîtres classiques[8] et donne toute sa force initiatrice à

6. « *And now ye gods that guide the starry frame / And order all things at your high dispose* » (V, i, 302-303). Christopher Marlowe, *Didon, Reine de Carthage*, trad. par Serge Lavoine, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 79.
7. « *O highest lamp of ever-lasting Jove, / Accursed day, infected with my griefs* » (V, i, 289-290). Christopher Marlowe, *Tamerlan le Grand*, texte français de Luc de Goustine préf. et appareil critique de Yves Peyré, trad. par Luc de Goustine, *Théâtre*, Belval, Circé, 2003, p. 99-100.
8. On pense notamment à la calamité, la « *calamitas* » latine, qui recouvre à la fois une destruction naturelle et la notion d'infortune, présente par exemple dans l'*Œdipe* de Sénèque. L'intertexte sénéquéen est bien sûr familier de Marlowe. Les rapprochements textuels de phénomènes météorologiques et des notions de Fortune sont nombreuses, en particulier lors des suicides ou autres scènes d'automutilation. Voir, Seneca, *Oedipus. Agamemnon. Thyestes. Hercules on Oeta. Octavia*, édité et traduit par John G. Fitch, Cambridge, Harvard UP, 2018.

la sidération, du verbe latin *sideror*[9], que l'on peut traduire par « subir l'action néfaste des astres ». Par la suite, Bajazeth évoque une série de phénomènes météorologiques, « tempêtes drapées de nuages lourds », « brume opaque », et autres « vents rebelles » et « effrayants tonnerres[10] », déclenchés par les dieux au même titre que son suicide à venir. Il ne s'agit pas là entièrement d'une révérence toute marlovienne pour le modèle antique ; le symbolisme des astres avait encore dans l'Europe de la première modernité un pouvoir explicatif des comportements humains. On retrouve notamment le terme *syderation* dans la langue anglaise à la suite de la traduction de « l'histoire fabuleuse » *Alector* du français Barthélemy Aneau (1560) en 1590 par John Hammon. Le personnage éponyme se voit offrir un anneau d'or dont les pouvoirs magiques répondent aux mouvements des cieux, à une *syderation*[11]. Quelques années plus tard, Randle Cotgrave en fait le signifiant de toute maladie attribuée à l'influence des astres. Est sidéré celui qui est « tempéré et forgé par la course et les constellations des étoiles[12] », idée consolidée par Robert Burton qui désigne les étoiles (« *starres* ») comme causes d'une sidération des humeurs, de la mélancolie[13]. Le rapprochement logique qu'opère Bajazeth à l'acte V entre ses peines et l'action néfaste de Jupiter atteste ce va-et-vient

9. Félix Gaffiot, « *Sideror* », dans *Dictionnaire Gaffiot Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1438.
10. « *tempests wrapt in pitchy clouds*", « *never-fading mists* », « *Rebellious winds and dreadful thunder-claps* » (V, i, 293-297). Marlowe, *Tamerlan le Grand*, p. 100.
11. « *And in signe of this faith promised, I giue and leaue you this ring of golde, empaled with a most fine flaming Carbuncle giuing light in darknesse: whose nature by composition and casting in worke vnder this Syderation is such, that if I be prisoner or locked in anie straight, it will become pale like the light of a raynie Sunne.* » Voir, Barthélemy Aneau, *Alektor. The cock Containing the first part, of the most excellent, and mytheologicall historie, of the valorous Squire Alector; sonne to the renowned Prince Macrobius Franc-Gal; and to the peerelesse Princesse Priscaraxe, Queene of high Tartary*, traduit par J. Hammon, Londres, Thomas Orwin, 1590 [EEBO], p. 89.
12. « *Tempered, and forged by the course and constellation of the stares.* » Randle Cotgrave, « *Syderation* », dans *A Dictionarie of the French and English Tongues*, *op. cit.*, p. 449.
13. Robert Burton, *The Anatomy of melancholy*, Oxford, Lichfield & James Short, 1621, f 2 [EEBO].

constant entre le macrocosme et le microcosme qui régit toujours la compréhension du monde dans l'Europe de la première modernité[14].

Cependant, lors des suicides imitatifs, provoqués par ceux de Didon et de Bajazeth, Marlowe évacue l'explication par la mélancolie, et l'influence des astres demeure une grille de lecture assez marginale pour expliciter l'acte suicidaire, alors même que les mouvements cosmiques sont plus amplement convoqués par Tamerlan tout au long de ses conquêtes. C'est après ces premiers suicides, très conservateurs dans leur appel aux mouvements des astres, que Marlowe subvertit ce modèle, par le motif de l'imitation et par un recul de l'influence cosmique. À la découverte du corps sans vie de son époux, l'impératrice Zabina, contrairement à Bajazeth, n'invoque pas les astres dans sa pulsion suicidaire, mais accuse plutôt Tamerlan, persécuteur des Turcs. De même, c'est la modalité humaine qui opère dans *Didon, Reine de Carthage*. Iarbas, épris de Didon tout juste immolée, s'en prend au souvenir d'Énée, responsable du chagrin que Iarbas doit maintenant expier par le suicide :

> Iarbas est maudit, qu'il meure afin d'expier
> La douleur qui le point jusqu'au fond de son âme !
> Didon, je viens à toi – Que ne l'a fait Enée ![15]

Si quelques instants plus tard, Anna, sœur de Didon, elle-même amoureuse d'Iarbas, s'adresse à la Destinée personnifiée, une instance qui recouvre une partie des pouvoirs sidérants des astres, c'est bien la mort d'Iarbas qui conditionne son acte autodestructeur : « Anna

14. En dépit de cette grande proximité symbolique entre le déchaînement des éléments et une pulsion suicidaire avec laquelle Marlowe, comme ses prédécesseurs, semble jouer, Michael Zell nous rappelle que la réalité historique et sociologique de l'Angleterre de la première modernité était tout autre. Les registres paroissiaux de l'époque identifient une hausse du nombre de suicides au printemps, et Zell défend par ailleurs l'idée que c'est une accalmie météorologique qui provoque ce pic suicidaire. Voir, Michael Zell, « Suicide in Pre-Industrial England », *Social History*, vol. 11, n° 3, 1986, p. 303-317, ici p. 311-312.
15. « *Cursed Iarbas, die to expiate / The grief that tires upon thine inward soul. / Dido, I come to thee. Ay me, Aeneas!* » (V, i, 316-318). Marlowe, *Didon, Reine de Carthage*, *op. cit.*, p. 79.

t'honorera, mon amour, dans la mort, / Mêlant son sang au tien[16]. » Ce recul de la causalité cosmologique témoigne d'un dérèglement du monde chez le dramaturge, peut-être un écho à ce que Gisèle Venet a appelé un « imaginaire du désastre[17] » dans l'Angleterre baroque, à prendre ici tout littéralement, comme une suppression des astres. Ces imitations successives, ces effets de réitération dans le dénouement dramatique ne sont pas le symptôme d'un « monde clos[18] » médiéval où les mêmes événements n'auraient de cesse de se reproduire, ni d'une trajectoire marlovienne linéaire aux effets de causalité minces et sans point d'orgue dramatique, comme a pu le suggérer Stephen Greenblatt[19]. Marlowe ouvre avec ces suicides imitatifs une faille temporelle sur la scène élisabéthaine, reflet d'une angoisse existentielle.

Sidération visuelle et effritement dramatique

La vue, catalyseur de la propagation des pulsions suicidaires

Si nous observons un recul certain de l'imaginaire lié à la sidération cosmique chez Christopher Marlowe, les phénomènes d'imitation, au cœur de ses mises en scène du suicide, témoignent quant à eux d'une sidération au sens médical du terme, c'est-à-dire une

16. « *But Anna now shall honour thee in death, / And mix her blood with thine* » (V, i, 324-325). *Ibid.*, p. 79.
17. Gisèle Venet, « L'Angleterre dans l'Europe baroque », *Littératures classiques*, n° 36, 1999, p. 153-163, ici p. 162, DOI : 10.3406/licla.1999.2696.
18. Gisèle Venet, *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 20.
19. Au sujet de l'accumulation de conquêtes de Tamerlan, Greenblatt fait ce commentaire : « *One further effect of this unvarying movement is that, paradoxically, very little progress seems to be made.* » (« Un autre effet de ce mouvement incessant est que, paradoxalement, très peu de progrès semblent être réalisés »). Voir, Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, p. 195.

putréfaction progressive du corps, qui s'étend d'un personnage à un autre et qui passe chez le dramaturge par la vue. Cette croyance en les pouvoirs sidérants des cinq sens est attestée chez Plutarque et explorée de nouveau par Burton au début du XVIIe siècle, à travers l'histoire d'une femme profondément choquée (« *much distempered in mind & body* ») et décrite en anglais comme hors d'elle (son époux « *could not restore her to her self* ») durant les mois qui suivirent la vue d'une charogne[20]. Les cadavres humains, chez Marlowe, démontrent des capacités analogues aux charognes de Burton. La sidération par la vue, cependant, est dans ses pièces beaucoup plus forte. Quand, dans la première partie de *Tamerlan le Grand*, Bajazeth et son épouse Zabina, déchus, se trouvent emprisonnés par Tamerlan, Bajazeth ne peut supporter sa condition de captif et met fin à ses jours en se fendant le crâne contre la paroi de sa cage. Sa femme, qui l'avait quitté quelques instants pour aller chercher de l'eau, trouve à son retour son corps sans vie :

> Que voient mes yeux ? Mon mari mort !
> Son crâne fendu en deux ! Sa cervelle répandue,
> La cervelle de Bajazeth, mon seigneur et souverain !
> Ô Bajazeth, mon époux et mon seigneur !
> Ô Bajazeth ! Ô Turc ! Ô mon empereur !
> Lui donner à boire ? Pas moi. Apportez du lait et du feu, et je lui apporterai mon sang. Déchirez-moi en morceaux – Donnez-moi l'épée surmontée de la foudre sauvage – À bas ! À bas ! – Allez chercher mon fils ; partez, partez, partez ! Ah, sauvez cet enfant ! Sauvez-le, sauvez-le ! Moi, oui, moi je lui parle. Le soleil était bas – les banderoles, blanches, rouges, noires – Ici, ici, ici ! – Jetez-lui sa viande au visage – Tamerlan, Tamerlan ! Qu'on enterre les soldats – Enfer, mort, Tamerlan, enfer ! – Préparez mon carrosse, mon siège, mes bijoux – J'arrive, j'arrive, j'arrive ![21]

20. « profondément troublée dans son esprit et son corps » ; « il ne pouvait la ramener à elle-même ». Burton, *The Anatomy of Melancholy*, *op. cit.*, p. 194.
21. « *What do mine eyes behold? my husband dead! / His skull all riven in twain! his brains dash'd out, / The brains of Bajazeth, my lord and sovereign! / O Bajazeth,*

Dans ce moment de basculement dramatique, la vue est convoquée en premier et c'est bien elle qui permet la propagation de la pulsion suicidaire d'un corps à l'autre, déclenchant un processus de sidération, c'est-à-dire une nécrose des chairs, de la rétine vers le reste du corps. Par cet appel à la vue, cette première interrogation, « Que voient mes yeux ? », Zabina invite les spectateurs à considérer à nouveau l'horreur de la scène. Elle amplifie l'effet du spectacle macabre qui a déjà eu lieu sous les yeux du public, avant d'être elle-même gagnée par cette pulsion autodestructrice et de se donner la mort de la même manière que son époux. Cette imitation dans la mise à mort, cette répétition du *modus operandi*, qui se fait *modus moriendi*, témoigne d'un motif de contagion transmise par les sens, ici la vue, et qui atteint progressivement le cerveau, lieu de la pensée et de la formation du discours. Cette sidération, au sens de putréfaction morbide progressant d'un corps à l'autre, est ainsi matérialisée par Marlowe dans le corps du texte. Si l'empereur Bajazeth avait conservé dans son discours la forme versifiée, en pentamètres iambiques, les derniers mots de Zabina passent quant à eux des vers à la prose, témoignant ainsi d'une progression de la pulsion suicidaire sous la forme d'un désordre, d'une frénésie discursive. La prose de l'impératrice révèle un réseau de courtes répétitions binaires et ternaires (« À bas ! À bas ! », « partez, partez, partez ! », ou encore « Ici, ici, ici ![22] »). Alors que ces multiples épizeuxes pourraient être considérées comme le désir de rythmer les répliques de Zabina et ainsi leur donner plus de poids rhétorique, ces répétitions, tantôt binaires, tantôt ternaires, créent une cadence inconstante qui déstabilise d'autant plus la structure rhétorique du passage. La sidération, cette putréfaction dont

---

my husband and my lord! / O Bajazeth! O Turk! O emperor! Give him his liquor? not I. Bring milk and fire, and my blood I bring him again. Tear me in pieces—give me the sword with a ball of wild-fire upon it. Down with him! down with him!—Go to my child; away, away, away! ah, save that infant! save him, save him! I, even I, speak to her. The sun was down—streamers white, red, black. Here, here, here!—Fling the meat in his face—Tamburlaine, Tamburlaine! Let the soldiers be buried.—Hell, death, Tamburlaine, hell!—Make ready my coach, my chair, my jewels.—I come, I come, I come! » (V, i, 305-318). [Ma traduction]

22. « *Down with him, down with him* », « *Away, away, away* », « *here, here, here* » (V, i, 312-315). *Ibid.*, 100.

parle Cotgrave, a gagné la cervelle. Le geste suicidaire est certes passé de Bajazeth à son épouse Zabina par la vue, mais le spectateur est aussi témoin de ce changement d'état, ce basculement vers la frénésie suicidaire, par l'ouïe. Avec ce procédé, Marlowe semble créer sur scène, à travers cet enchaînement de suicides, des réseaux communicatifs, réaffirmant la théorie défendue par Richard Sanderson, selon laquelle le suicide (sur scène ou hors-scène) est toujours un acte d'interaction, un acte dyadique, la création d'une image de soi que le suicidé cherche à communiquer à une audience, effective ou imaginée[23]. Cependant, si Sanderson conçoit cet acte interactif simplement comme un élément d'affirmation de son identité sur scène (« *self-fashioning*[24] »), le théâtre de Marlowe court-circuite le lien entre suicidé et témoin, et va plus loin que ses contemporains : le réseau communicatif créé par l'image du suicide a des conséquences tout aussi létales et se fait imitation des personnages entre eux, répétition d'un même *modus operandi*.

Une chronologie du deuil empêchée

Dans *Didon, Reine de Carthage*, Marlowe a recours au même mécanisme de propagation des pulsions suicidaires, et ce triple suicide met en évidence plus clairement encore une immédiateté du *raptus* suicidaire, immédiateté qui se fait dépouillement dramatique. Alors que Didon, abandonnée par Énée qui s'en va fonder Rome, vient de se jeter dans les flammes, Anna, sa sœur, appelle Iarbas à l'aide. À l'arrivée du jeune homme sur scène, une nouvelle contagion se produit. La réponse d'Iarbas à la vue du bûcher macabre est immédiate, fulgurante, en seulement trois vers :

23. « *a communication from the suicide to some other person or persons, real or imaginary.* » Sanderson, « *Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy* », art. cit., p. 200-201.
24. *Ibid.*, p. 206.

Iarbas est maudit, qu'il meure afin d'expier
La douleur qui le point jusqu'au fond de son âme !
Didon, je viens à toi – Que ne l'a fait Enée ![25]

En dépit d'une certaine volonté qui s'affirme, il n'y a pas de lamentation de l'amoureux endeuillé, sa réponse automatique est sa propre mise à mort. De même, le suicide d'Anna, qui suit aussitôt celui d'Iarbas, rappelle aux spectateurs que c'est bien la vue de cette mort volontaire qui provoque spontanément le suicide.

Pourquoi tant me haïr, fatale Destinée ?
Pourquoi me faire voir Iarbas se tuer ?
Anna t'honorera, mon amour, dans la mort,
Mêlant son sang au tien[26].

Malgré l'emphase que semble faire porter Marlowe sur l'accumulation du macabre, la rapidité avec laquelle ces suicides par imitation se succèdent interdit toute possibilité d'expression du deuil. Or, celle-ci est primordiale. Katharine Goodland nous rappelle l'importance des pleurs et des complaintes, notamment féminines, dans l'Europe de la première modernité, tant chez les catholiques que chez les protestants. Si cette coutume vient à être discutée en Angleterre après la Réforme, elle a tenu et continue de tenir une place de choix sur scène, des cycles médiévaux dits du *Corpus Christi* aux pièces de Shakespeare, telles que *Richard III*[27]. Mais Marlowe remanie

25. « *Cursèd Iarbas, die to expiate / The grief that tires upon thine inward soul! / Dido, I come to thee: ay me, Aeneas!* » (V, i, 316-318). Marlowe, *Didon, Reine de Carthage*, *op. cit.*, p. 79.
26. « *What fatal Destiny envies me thus / To see my sweet Iarbas slain himself? / But Anna now shall honour thee in death / And mix her blood with thine* » (V, i, 322-325), *Idem*.
27. Katharine Goodland, *Female Mourning and Tragedy in Medieval and Renaissance English Drama. From the Raising of Lazarus to King Lear*, New York, Routledge, 2016, p. 31-32, p. 139.

les représentations du deuil ; il empêche l'épanchement et laisse le spectateur démuni face à toute cette violence. Ce remaniement se confirme lorsque l'on prend l'exemple de suicides en série en dehors du corpus marlovien, tel que le triple suicide de la tragédie anonyme *Locrine* (c. 1591). Lors de ce point d'orgue ternaire à la pièce, chaque suicide est suivi d'un temps réservé à la lamentation du suicide précédent. Le regard est là aussi vecteur de la pulsion de mort, mais Estrilde, femme éplorée du guerrier Locrine, qui le suivra bientôt dans la mort, mobilise les références aux yeux non pour témoigner de cette transmission de la pensée suicidaire, mais pour décrire ses larmes.

> Brise-toi, mon cœur, à force de sanglots et de soupirs ! — Larmes, coulez à flots de mes yeux humides ! — Aidez-moi à pleurer la mort du belliqueux Locrine ! — Vous toutes, régions humides, laissez tomber vos larmes ; — car le puissant Locrine est privé de la vie… — Ô capricieuse fortune ! Ô monde inconstant ![28]

Cette chronologie de la lamentation fait de nouveau surface lorsque Sabren, la fille de Locrine et Estrilde, découvre le corps mutilé de ses parents. La jeune femme entreprend une oraison funèbre qui emprunte à toute une tradition européenne de la lamentation en littérature et se ponctue par exemple de références à Achille et aux Myrmidons[29]. L'auteur de *Locrine* en appelle aussi à la fonction sociale des larmes : Sabren invite les nymphes à pleurer la mort de ses parents avec elle, « venez pleurer avec moi la mort du martial Locrine, — venez vous lamenter avec moi sur la mort de la belle

28. « *Break, heart, with sobs and grievous suspires! / Stream forth, you tears, from forth my watery eyes; / Help me to mourn for warlike Locrine's death! / Pour down your tears, you watery regions, / For mighty Locrine is bereft of life! / O fickle fortune! O unstable world!* » (V, iv, 111-116). William Shakespeare, *Œuvres complètes de Shakespeare. Les Apocryphes*, trad. par François-Victor Hugo, vol. III, Paris, Pagnerre, 1867, p. 124.
29. V, iv, 131-151. *Ibid.*, p. 125.

Estrilde.[30] » Cette oraison funèbre longue de presque trente vers en anglais ne fait qu'accentuer par contraste la spécificité de Marlowe et l'immédiateté de ses suicides imitatifs, qui contourne la rhétorique de la lamentation et semble inventer une autre forme d'esthétique.

La vue, sens qui maintient une distance physique avec l'objet de contemplation, permet à Marlowe d'évacuer la dimension charnelle, au sens strict, de la sidération, c'est-à-dire la propagation physique de la pulsion de mort. S'il peut sembler évident que la vue soit convoquée lors d'une scène de découverte des cadavres, une comparaison avec des pièces contemporaines à la création de *Tamerlan le Grand* ou *Didon, Reine de Carthage* montre que les pulsions suicidaires se manifestent chez les autres dramaturges à travers un réseau plus diversifié de sens. Dans *La tragédie espagnole* (1582-1592) de Thomas Kyd[31], se succèdent sur scène des suicides de membres d'une même famille, bien que ceux-ci soient moins intimement corrélés, et plus distants dans la chronologie de la pièce. Chez Kyd, c'est le toucher qu'Isabella, la mère d'Horatio, convoque avant de se donner la mort. Dans sa détresse, elle en appelle au corps de son fils assassiné qu'elle a embrassé : « Oui, ici, il mourut, et ici je l'embrasse.[32] » Quelques vers plus loin, c'est encore cette connexion tactile avec son fils qu'elle évoque et c'est à l'endroit de cette connexion, créée lors de l'allaitement, qu'elle choisit symboliquement de se poignarder : « Et, à l'aide de cette arme, je blesserai le sein, / Le sein infortuné qui nourrit Horatio.[33] » On aurait pu s'attendre à ce que les personnages d'épouses et de sœurs endeuillées chez Marlowe rappellent leur lien de chair avec les suicidés, renforçant ainsi le caractère insoutenable de cette vision des cadavres. Or Marlowe fait le choix inverse : le geste

30. « *Come wail with me the martial Locrine's death; / Come mourn with me for beautous Estrild's death*. » (V, iv, 218-219). *Ibid.*, p. 127.
31. Thomas Kyd, *The Spanish Tragedy*, éd. Andrew Gurr & J. R. Mulryne, Londres, Methuen Drama, « New Mermaids », 2009.
32. « *Ay, here he died, and here I him embrace.* » (IV, ii, 23). Laroque François *et al.*, *Théâtre élisabéthain . I,* édition publiée sous la direction de Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 209.
33. « *And with this weapon will I wound the breast / The hapless breast that gave Horatio suck* » (IV, ii, 37-38). *Ibid.*, p. 209.

suicidaire imitatif chez le dramaturge semble dénué de rapport sensoriel, en dehors de la vue.

Paradoxalement donc, les suicides en série tels qu'on les rencontre dans les deux pièces apparaissent moins esthétisés et métaphorisés que dans leurs représentations contemporaines, où la propagation intrafamiliale du suicide a souvent recours à la métaphorisation du lien du sang ou à la création d'une image de nature symbolique ou artistique, comme le suggère Sanderson[34]. Chez Kyd, le sein d'Isabella, autrefois source du lait maternelle, laissera désormais couler un autre liquide vital, son sang. Cependant, l'idée d'un suicide esthétisé ne trouve pas d'accroche dans le corpus marlovien. La vision mène à la frénésie suicidaire, mais les mots qui l'accompagnent ne formulent pas la tragédie familiale, la perte de la chair, du sang, et n'investissent pas cette thématique par des effets de métaphores. Se dégage donc des scènes de suicides cumulatifs chez Marlowe l'impression que le spectacle et la fulgurance des épisodes qu'il donne à voir détiennent un pouvoir ambivalent.

« *Senseless* », l'inconséquence du geste ?

La perte de sens

En dépit de l'importance de la vue dans les processus de sidération physique, les suicides dans les deux pièces sont caractérisés par une perte de sens. Si les traducteurs français simplifient, voire ignorent le terme *senseless* et sa pluralité sémantique, l'adjectif ou le nom dont il dérive, *sense*, sont utilisés par trois fois durant ces deux épisodes de suicides en série et connotent une certaine inconséquence du geste suicidaire. Au moment de se donner la mort, l'empereur Bajazeth

34. Richard K. Sanderson, « Suicide as Message and Metadrama in English Renaissance Tragedy », art. cit., p. 204.

s'écrie : « Que la pointe impitoyable du froid insensible / Perce mon cœur flétri / Et crée un passage pour cette vie que j'abhorre ![35] ». La découverte de son corps inanimé et de celui de son épouse par la servante Anippe provoque la même observation, « Ni souffle, ni sensibilité, ni mouvement chez aucun[36]. » Dans la version originale, c'est le « sens » (« *nor sense* ») qui est plus explicitement désigné, identifiant un jeu polysémique entre faculté sensorielle et signification chez le dramaturge. Dans *Didon, Reine de Carthage*, Marlowe utilise aussi une dérivation privative de *sense*, le terme *senseless*, au moment du triple suicide. Anna, s'approchant des flammes et s'apprêtant à suivre sa sœur et l'homme qu'elle aime dans la mort, s'exclame :

> […] Cela, je le ferai,
> Afin que les dieux et les hommes aient pitié de cette mort qui est la mienne,
> Et regrettent nos fins, dénuées de vie et de souffle.
> Maintenant, doux Iarbas, attends-moi ! Je viens vers toi ![37]

Cette double construction en anglais, « *senseless of life or breath* », interroge davantage. Là où l'observation d'Anippe constatait simplement l'absence de mouvements que sa vue à elle pouvait capter, l'expression « *senseless of life* » témoigne d'un premier geste métaphorique, d'abstraction qui se détache de sa portée strictement sensorielle ou d'une perte de conscience. Les occurrences de *sense* dans les lexiques et dictionnaires anglais de la première modernité suggèrent que *sense*, depuis le latin *sensus*, renvoie le plus souvent à l'idée de perception sensorielle, celle permise par les cinq sens, « *sense, or feelyng,*

35. « *Then let the stony dart of senseless cold / Pierce through the centre of my withered heart / And make a passage for my loathed life!* » (V, i, 302-304). [Ma traduction]
36. « *Nor breath, nor sense, nor motion in them both* » (V, i, 344). Marlowe, *Tamerlan le Grand*, *op. cit.*, p. 101.
37. « […] *this I shall do / That gods and men may pity this my death / And rue our ends, senseless of life or breath. / Now, sweet Iarbas, stay! I come to thee!* » (V, i, 325-328). [Ma traduction]

or perceiuyng », comme le traduit Thomas Elyot[38]. Les cadavres sont incapables de perceptions sensorielles. Sackville et Norton font appel au terme *senseless* dans la tragédie *Gorboduc* pour décrire l'immobilité et l'absence d'activités sensorielles d'un corps rigidifié par la mort, comparé à un tronc (« *senseless stock* », VI, ii, 1255)[39]. C'est cette même idée que Hieronimo, père vengeur de *La Tragédie espagnole*, illustre par son usage de *sensus* : « Je ferai face à tout, même à la mort / Jusqu'au moment où tous nos sens s'éteindront dans cette poitrine inerte[40]. » La polysémie de *sense*, néanmoins, était déjà commune. L'*Oxford English Dictionary* en répertorie des usages variés dans la littérature élisabéthaine, certaines acceptions se faisant notamment synonymes de « signification » ou « essence », comme dans *La Prestation du curé* (*The Parson's Tale*) de Geoffrey Chaucer, dont l'influence sur Marlowe n'est plus à démontrer tant en termes de style que d'imagerie[41]. Dans une version révisée du dictionnaire de Thomas Elyot, cette polysémie est très clairement montrée. On y associe au latin *sensus* les définitions suivantes : « ce que quelqu'un pense ou conçoit dans son esprit, » ou bien « la signification de quelque texte[42] ». La polysémie de *sense* est cependant très peu utilisée par les dramaturges contemporains de Marlowe lors des scènes de suicide, pourtant si nombreuses. En utilisant par trois fois le mot *senseless* ou un de ses dérivés, Marlowe conjugue ainsi la perte des perceptions sensorielles qu'implique la mort, et une perte de signification dans l'acte. Ce sens qui fait défaut, c'est aux personnages qui entourent les corps ainsi qu'aux spectateurs de le trouver.

38. Thomas Elyot, « *Sensus* », dans *Bibliotheca Eliotae, by Thomas Cooper the Third Tyme Corrected*, Londres, Thomas Berthelet, 1559, p. 525 [EEBO].
39. Thomas Norton, Thomas Sackville & Thomas Kyd, *Two Tudor Tragedies*, éd. William Tydeman, Londres, Penguin Books, 1992, p. 286.
40. « *Omnia perpetiar, lethum quoquen dum semel omnis/ Noster in extincto moriatur pectore sensus.* » (II, vi, 74-75). [Ma traduction]
41. « *meaning* » ou « *essence* », « *Sense, n.* », *Oxford English Dictionary Online*, Oxford UP, [consulté le 17 février 2025], https://www.oed.com/view/Entry/175954. Voir, Levin, *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*, *op. cit.*, p. 28 ; p. 141.
42. « *what one thinketh or hath conceived in his mynde* » ; « *the sense of meanyng of any writyng* ». Elyot, « *Sensus* », *op. cit.*, p. 525. [Ma traduction]

Silence et séquelles

Cette perte de signification nous questionne d'autant plus que Marlowe met l'accent sur ces suicides à travers la rapidité de leur succession et leur extrême violence – Bajazeth et Zabina se fendent la tête contre la paroi de leur cage, tandis que Didon, Iarbas et Anna s'immolent par le feu. Tout porterait à croire que Marlowe souhaite frapper l'esprit de ses spectateurs, pourtant ces suicides sont suivis par le silence et dépourvus de conséquences. Dans *Tamerlan le Grand*, la découverte des corps par Zenocrate et sa servante Anippe se déroule en deux temps. Tout d'abord, leur vue est frappée par ce spectacle macabre et Zenocrate condamne l'orgueil de son fiancé Tamerlan dont la cruauté a mené ses captifs au suicide, en faisant fi de toutes les coutumes liées à la loi martiale qui voudrait que Tamerlan traite un empereur et son épouse avec le respect qu'implique leur rang. Cependant très vite, cette condamnation se détourne de son but initial : Zenocrate évoque son amour naissant pour Tamerlan, et l'on pressent que la cruauté de l'homme n'affecte en rien ses sentiments, voire les attise.

> Qu'ils regardent le Turc et son impératrice !
> Ah, Tamerlan, mon amour, cher Tamerlan,
> ambitieux des sceptres et de couronnes évanescentes,
> regarde le Turc et son impératrice !
> […]
> Jupiter tout-puissant et très saint Mahomet,
> pardonnez mon amour ! O, pardonnez son mépris[43].

43. « *Behold the Turk and his great emperess! / Ah Tamburlaine, my love, sweet Tamburlaine, / That fight'st for scepters and for slippery crowns, / Behold the Turk and his great emperess! […] Ah, mighty Jove and holy Mahomet, / Pardon my love, O, pardon his contempt* » (V, i, 354-364). Marlowe, *Tamerlan le Grand*, *op. cit.*, p. 102.

Par la suite, la série de conquêtes de Tamerlan ne se trouvera nullement affectée par la répercussion des suicides de Bajazeth et de son épouse. La première partie de la pièce se referme sur la promesse du mariage de Zenocrate et Tamerlan qui se superpose au couple turc, ainsi qu'à l'union inaboutie de Zenocrate et Alcidamas. La première partie de la pièce est complètement effacée :

> Ton premier fiancé, le roi d'Arabie,
> Sera enseveli avec tous les honneurs
> En même temps que le Turc et son impératrice.
> Après toutes ces solennelles funérailles
> Un rituel solennisera enfin nos épousailles[44].

Mais ce n'est pas la particularité du double suicide qui est ici soulignée, simplement le passage d'un couple impérial à un autre, et, de manière générale, la cruauté et le sang versé par Tamerlan tout au long des deux pièces restent sans conséquences, impunis. La seconde partie de la pièce, pourtant dédiée à la revanche du fils de Bajazeth et de Zabina, Callapine, ne fait aucune mention du suicide des deux monarques et en oublie même de rappeler aux spectateurs la mort de l'impératrice. Le motif spécifique du suicide, problématique religieuse et légale brûlante dans l'Angleterre de la première modernité, est effacé au profit des périphrases obscures que Callapine adresse à ses généraux, telles que les « torts faits à notre père[45] ». Marlowe s'éloigne ici des formes littéraires et dramatiques pratiquées avant lui, notamment les recueils médiévaux dits *de casibus*, sous-catégorie de la littérature de l'*exemplum*, toujours édités et imités à l'époque où Marlowe écrit[46]. À travers une compilation de destins illustres,

44. « *Thy first betrothèd love, Arabia, / Shall we with honour, as beseems, entomb, / With this great Turk and his fair emperess. / Then after all these solemn exequies, / We will our celebrated rites of marriage solemnize.* » (V, i, 530-534). *Ibid.*, p. 107.
45. « *our father's wrongs* » (*2 Tamburlaine*, III, i, 18). *Ibid.*, p. 140.
46. En témoignent les nombreuses imitations du *De casibus virorum illustrium* de Boccace à travers l'Europe des XVe et XVIe siècles, dont le plus populaire en Angleterre, *A Mirror for Magistrates*, a connu maintes rééditions et

le genre du *de casibus* dépeint des ascensions, mues parfois par l'*hubris*, et des chutes vertigineuses, dont il tire son nom, fruits d'une croyance en l'action de la roue de la Fortune, selon laquelle chaque mouvement d'élévation est forcément suivi d'un déclin[47]. Cette putréfaction immédiate des corps chez Marlowe, transmise par la vue et poussant irrémédiablement les personnages au suicide, ne semble pas opérer à l'échelle des deux parties de Tamerlan. Les triomphes incontestés du héros sont la preuve d'un refus d'une sidération dramatique, un refus de l'abandon au tragique alors même que la violence et l'immoralité déployées sur scène devraient provoquer la chute du conquérant scythe.

Didon, Reine de Carthage présente une autre forme de tarissement de la parole sur le suicide, puisque les trois suicides clôturent la pièce. Il n'y aura pas de témoins, pas de chœur ou d'épilogue offrant une perspective sur ces trois morts précipitées, là où les contemporains directs de Marlowe, comme Thomas Kyd, donnent aux scènes sanglantes qui marquent la fin de la pièce un épilogue aux allures de chœur classique. *La Tragédie espagnole* met de nouveau en scène le fantôme d'Andrea et l'allégorie de la vengeance qui opèrent, tel Charon sur le Styx, le passage entre la vie et la mort (IV, v) et reviennent sur chaque décès de la pièce, ses causes et ses implications morales. Dans *Didon*, c'est le silence qui suit ce triple suicide. Par ce choix, Marlowe infléchit également ses sources antiques et médiévales. Bien que la romance tragique de Didon et Énée soit l'un des épisodes, si ce n'est l'épisode le plus célèbre de l'*Énéide*[48] aujourd'hui, Virgile n'en fait en aucun cas le point d'orgue de son épopée. Le suicide de Didon, ce passage pathétique, au sens premier du terme, est donc contrebalancé par les autres aventures du héros, y compris des événements tout aussi violents, comme le récit du sac de Troie

---

augmentations par de multiples auteurs jusqu'au début du dix-septième siècle. Voir, Paul Budra, *A Mirror for Magistrates and the* De Casibus *Tradition*, Londres, University of Toronto Press, 2000, p. 11-13.

47. Harry Levin fut l'un des premiers à montrer l'absence ou la corruption de ce motif dans les trajectoires dramatiques des héros marloviens. Levin, *The Overreacher*, *op. cit.*, p. 213-215.

48. Virgil, *Eclogues ; Georgics ; Aeneid, 1-6*, éd. G. P. Goold, trad. H. Rushton Fairclough, Cambridge, Harvard UP, « Loeb Classical Library », 1999.

au chant II ou les batailles du Latium aux chants IX, XI et XII, qui eux mettent fin à l'épopée. De manière différente, dans ses *Héroïdes*, Ovide ancre son récit de la détresse de Didon dans un effort de réhabilitation du personnage et ne laisse pas le lecteur dépossédé face à son suicide imminent. La lettre de Didon s'illustre comme le pendant féminin de l'*Énéide* et sa complainte commence par affirmer clairement le but du texte : Didon n'a pas l'espoir de raisonner Énée, mais souhaite rétablir sa réputation souillée en le condamnant pour sa séduction perfide[49]. Dans *Les Fastes*, Ovide évoque une version alternative du mythe où les deux sœurs, Didon et Anna, sont victimes des prédateurs sexuels que sont Énée et Iarbas le Maure qui envahit Carthage après la mort de Didon et convoite Anna. Ce remaniement narratif fait de Didon non seulement une image pitoyable, « *Dido miserabilis* », mais aussi une figure de pudeur et de résistance morale qui influencera la perception de son suicide jusqu'à la première modernité. Les sources médiévales de Marlowe accompagnent également le lecteur dans sa réception du suicide de la reine de Carthage. Tout au long de *De mulieribus claris* (1362), Boccace est soucieux de transmettre à ses lecteurs les vertus de ces femmes illustres et il utilise le récit de la mort de Didon à des fins moralisatrices, en adoptant une version du mythe encore différente des *Fastes* et de l'*Énéide* selon laquelle Didon se suicide pour échapper après la mort de son premier mari à une union qu'elle abhorre. Dans la tradition des *exempla*, son suicide doit servir d'avertissement et de modèle aux femmes chrétiennes de son temps – « Je souhaite que les veuves tournent vers toi leurs regards et que les femmes chrétiennes en particulier considèrent ta force[50] » – et ce en dépit de la condamnation religieuse et judiciaire du suicide partout dans l'Europe du bas Moyen Âge. Boccace renouvelle son angle moralisateur dans *La Généalogie des dieux païens* et axe l'intégralité de son récit sur la vertu de Didon, « illustre

49. Ovid, *Heroides. Amores*, trad. Grant Showerman, Cambridge, Harvard UP, 1914, p. 82.
50. « *In te velim ingerant oculos vidue mulieres et potissime christiane tuum robur inspiciant* » dans Boccaccio, *Famous Women*, trad. Virginia Brown, Cambridge, Harvard UP, 2001, p. 174-175. [Ma traduction]

exemple de pudeur féminine[51] ». Quelques années plus tard, Geoffrey Chaucer accompagne également le lecteur dans son décryptage de l'histoire, dans *La Légende des femmes vertueuses* (1387). Il intervient dans le corps du poème pour y témoigner sa compassion et sa difficulté à continuer ce récit pathétique[52]. Cet élan de compassion de l'auteur donne au lecteur médiéval une clef d'interprétation morale claire quant au suicide de Didon : bien que son suicide soit répréhensible sur le plan spirituel, il demeure néanmoins digne d'estime par les raisons qui l'ont motivé. En choisissant de clôturer la pièce sur ces morts en série, en revanche, Marlowe décide de ne pas faire de la mort volontaire de ses personnages un objet d'exemplarité ou de condamnation. Cette étrange relation au spectateur, laissé maître de son interprétation de la scène, questionne la fulgurance du geste suicidaire et la stupeur qu'il devrait engendrer.

Sidération et public : quelle place pour le spectateur ?

Plusieurs travaux sur la violence dans le théâtre élisabéthain rapportent l'importance sémantique de ces mises en scène de l'autosuppression. Richard Sanderson soutient que le suicide sur scène est un acte communicatif d'auto-dramatisation et de façonnement identitaire[53], qui reflète une tendance tout élisabéthaine à construire le soi à travers la souffrance infligée au corps, ce que Cynthia Marshall nomme « *self-shattering*[54] ». Yan Brailowsky rappelle que l'imitation des souffrances christiques sur scène n'est pas réservée aux cultures catholiques et, qu'en dépit de l'iconoclasme protestant, la scène

51. « *precipuum matronalis pudicitie decus* ». Voir, Boccaccio, *Genealogy of the Pagan Gods*, traduit de l'italien par Jon Solomon, Cambridge, Harvard UP, 2011, p. 280. [Ma traduction]
52. « *So gret a routhe I haue it for to endite* » (« j'éprouve un si grand chagrin à le raconter »), Geoffrey Chaucer, *The Legend of Good Women*, East Lansing, Colleagues Press, 1995, p. 246.
53. « *communicative, self-dramatizing, self-fashioning dimensions of suicide as they were recognized and exploited by English Renaissance playwrights* » [Ma traduction]. Voir, Sanderson, art. cit. p. 200.
54. Cynthia Marshall, *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, and Early Modern Texts*, 1re éd., Baltimore, Johns Hopkins UP, 2002.

anglaise de la première modernité fait état de processus de désacralisation et de re-sacralisation du corps déchiqueté comme outil de représentation symbolique et eschatologique[55]. Mais ces principes communicatifs et symboliques semblent complexifiés par Marlowe dans le cas des suicides imitatifs. Deux pistes de réflexion s'offrent à nous quant à la réception par le spectateur de ces suicides en série. On pourrait considérer que ceux-ci voient leur force évocatrice diminuer en raison de leur accumulation et de leur précipitation, cette sidération du corps par la vue, presque automatique. La fin de *Didon* est à cet égard assez contestée. Certains critiques voient même dans cette séquence suicidaire une forme de grotesque[56] ou la volonté de Marlowe de faire du suicide un procédé comique[57]. La sidération attendue ne serait alors plus opérante sur le spectateur : il ne serait plus hébété, sidéré par ces représentations de suicides qui, par l'effet du comique, ne l'atteignent plus.

Alternativement, nous pouvons penser que Marlowe prend le contre-pied des écrits exemplaires et des tragédies antiques qui font passer la violence des suicides par le truchement du rôle du messager témoin (*nuntius*), comme dans *Œdipe-Roi* de Sophocle ou encore l'*Hercule sur Œta* de Sénèque. Marlowe organise la confrontation directe de l'évènement représenté et du spectateur, en supprimant le rôle du témoin médiateur. Cette autonomie que Marlowe confèrerait à ses spectateurs va de pair avec une posture toute humaniste envers la question de la violence sur scène, posture qui s'éloigne des impératifs moraux et cathartiques qui prédominent dans le théâtre classique et médiéval. Dans son travail de thèse, Caroline R. Lamb souligne la curiosité scopique des spectateurs élisabéthains qui appréhendent la violence faite aux corps des personnages comme ils appréhenderaient

55. Yan Brailowsky, « Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme », *Littératures Classiques*, 2010, vol. 73, n°3, p. 325-335, p. 326, DOI : 10.3917/licla.073.0325.
56. Andrew Griffin, *Untimely Deaths in Renaissance Drama: Biography, History, Catastrophe*, Toronto, University of Toronto Press, 2019, p. 115, DOI : 10.3138/j.ctvktrw5c.
57. Paulin, *Du couteau à la plume : le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance : 1580-1625*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1977, p. 251-252.

une vivisection, la mort jouée par l'acteur devenant une exploration sécurisée et réversible du corps, de ses capacités et de ses limites[58]. Les inventaires des compagnies de théâtre élisabéthaines font état d'un riche équipement voué à simuler assez fidèlement les mutilations du corps sur scène – des membres arrachés au sang déversé sur les planches[59]. Didon, Iarbas et Anna combinent les modes opératoires : ils se poignardent et s'immolent simultanément, offrant un choix très large de mutilations corporelles et repoussant toujours plus les limites de la représentation scénique du corps qui souffre. De manière plus évidente encore, les suicides de Bajazeth et de Zabina, qui eux exposent le cerveau sur scène, et les multiples encouragements des autres personnages à regarder (« *behold* ») semblent aussi répondre à cet intérêt ardent des spectateurs pour la composition anatomique des corps et la disposition des compagnies d'assouvir cette curiosité. Ces représentations paradoxales du corps mort comme objet d'instruction sur scène contournent la sidération naturelle qui suit irrémédiablement le décès, la putréfaction des membres, et mettent en scène un corps invulnérable – celui indemne de l'acteur – qui se fait vecteur de la connaissance[60]. Le spectateur n'est pas sidéré par le déchaînement de violence sur scène et cette dernière possède une fonction pédagogique différente de la violence des tragédies antiques : à la fin du spectacle, le public n'est plus purgé de ses passions, la pièce, au contraire, a assouvi ses pulsions et sa soif de connaissance. Ainsi

58. Caroline R. Lamb, « Corporeal Returns: Theatrical Embodiment and Spectator Response in Early Modern Drama », thèse, Western University Canada, 2011, https://hdl.handle.net/20.500.14721/35764, p. 170.
59. L'inventaire de Philip Henslowe, propriétaire du Rose Theatre où furent jouées les pièces de Marlowe, liste les nombreux accessoires détenus par la compagnie, y compris des prothèses en bois, des fausses têtes, et autres mannequins. Voir, Philip Henslowe, *Henslowe's diary*, éd. Reginald Anthony Foakes, Cambridge, Cambridge UP, 2002, p. 319. Leo Kirschbaum revient en détail sur les ingénieux moyens déployés par les acteurs pour jouer des scènes de combat ou de suicide. Le sang était contenu dans des éponges, des vessies animales ou tout autre organe creux, dissimulés sous les vêtements de l'acteur, avant d'être révélé par l'acteur, au moyen d'une pression ou d'une aiguille. Leo Kirschbaum, « Shakespeare's Stage Blood and Its Critical Significance », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 64, n°3, 1949, p. 517-529, p. 517.
60. Lamb, *op. cit.*, p. 183, p. 188.

les suicides en série chez Marlowe ne remplaceraient pas, ni n'expurgeraient un désir suicidaire chez le spectateur, mais répondraient à un désir curieux pour la mise en scène, répétée, d'une anatomie malmenée. Loin des actions incapacitantes de la sidération, le public reçoit et participe activement et positivement à ces représentations[61].

Conclusion

Ainsi Marlowe infléchit la tradition de l'imitation poétique en créant une accumulation de morts imitées, qui perturbe et remet en question les modalités classiques d'expression du tragique. À un moment de tension religieuse, de guerres fratricides entre protestants et catholiques, Marlowe met en scène l'insignifiance de la mort, en faisant fi d'une tradition médiévale qui représente plutôt des cycles, circulaires et répétitifs, de morts illustres, des mouvements de damnation ou de salvation qui permettent un rapport clair à la mort et à son traitement dans l'au-delà. Le théâtre d'inspiration antique offre une première rupture en réintroduisant le motif du suicide dans l'écriture dramatique et sa représentation directe sur scène, mais Marlowe semble aller plus loin encore en lui refusant tout sens moral. De cette façon le dramaturge participe d'un nouveau rapport à la mort, mais aussi d'un nouveau rapport au théâtre comme l'endroit de la mise en scène du pressentiment d'un désastre. Il contribue à l'effondrement des conceptions et d'une organisation du monde sécurisée par des pratiques dramatiques cycliques, ce que Gisèle Venet appelle « l'apocalypse d'une *episteme*[62] ». Dans les premières pièces de Marlowe, il y a ainsi un mouvement d'émancipation vis-à-vis des normes liées à la représentation traditionnelle des suicides. Dans un premier temps, le dramaturge laisse son texte et ses personnages être envahis par des attentes héritées du théâtre antique – et ce jusqu'au débordement, au trop-plein, et, paradoxalement, à l'amoindrissement de la portée

61. *Ibid.*, p. 235.
62. Gisèle Venet, « L'Angleterre dans l'Europe baroque », art. cit. p. 162.

morale –, qui annoncent une nouvelle identité dramatique. Par la suite, dans le reste de sa courte carrière dramatique, Marlowe se détourne de ces morts cumulatives, qui nous apparaissent alors comme autant de réactions d'un jeune dramaturge transgressant l'enseignement des humanités et de la théologie, et les contraintes créatives fondées sur l'*imitatio*. Demeure cependant ce rapport au corps démoralisé, que Marlowe fait proliférer sur scène en multipliant dans son œuvre les gestes d'automutilation, d'infanticide, les châtiments physiques et les meurtres, qui testent les limites du corps et l'accès des spectateurs à la connaissance de ce qui l'anime.

STUPEUR ET TREMBLEMENTS

Conjurer le désastre dans *The Tragedy of Mariam* d'Elizabeth Cary (1613)

SOPHIE LEMERCIER-GODDARD
ENS Lyon, IHRIM

DANS son premier manifeste du Théâtre de la Cruauté, qui demande que le théâtre fournisse au spectateur « des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débondent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur », Antonin Artaud place en tout premier lieu de son programme le théâtre élisabéthain et jacobéen, « entièrement conforme à l'état de trouble actuel des esprits[1] ». La scène des théâtres commerciaux en Angleterre est en effet pas avare de scènes sanglantes, qui se déploient dans un contexte politique tout autant que domestique : le public anglais est habitué à voir le sang couler sur la scène et les corps violentés, qu'ils soient suppliciés et mutilés (*King Lear* de W. Shakespeare), étranglés (*The Duchess of Malfi*

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p. 98 et 106.

de J. Webster), empoisonnés (*The Duke of Milan* de P. Massinger), ou cuisinés et servis dans le cadre d'un banquet cannibale (*Titus Andronicus*)[2]. Les critiques se multiplient face à cette violence sensationnaliste : l'édification que promet la représentation de la violence ne vaut que pour un public éduqué. Les autres spectateurs, avides de sensations fortes, qui passent des théâtres publics aux arènes voisines où se déroulent les combats d'animaux, combats de coqs ou combats entre chiens et ours, courent eux à la perdition éternelle de leur âme[3]. Certains dramaturges s'affranchissent de ces critiques en écrivant à dessein pour des lecteurs plutôt que pour des spectateurs : souvent rassemblées sous la catégorie de *closet drama*, ces pièces ont en commun de privilégier une forme tragique néo-sénéquéenne et proposent le plus souvent une réflexion sur le pouvoir et la souveraineté[4]. *The Tragedy of Mariam* d'Elizabeth Cary s'inscrit dans cette lignée. Cary traite dans sa pièce d'un épisode antique bien connu : le mariage d'Hérode, personnage familier des cycles de mystères médiévaux, ordonnateur du massacre des Saints Innocents et incarnation du mal par excellence, avec Mariam l'Hasmonéenne qui lui permet de consolider son pouvoir à la tête du royaume de Judée. Le tyran sanguinaire montre une violence tout aussi cruelle sur un plan domestique, faisant exécuter Mariam qui refuse de se plier à son désir. Cette union tragique est traitée pour la première fois à la scène par l'Italien Lodovico Dolce en 1565, puis par Alexandre Hardy en

2. Sur la violence dans le théâtre anglais de la première modernité, voir Ariane Marie Balizet, *Blood on the Early Modern Stage: Marriage, Murder, Mythmaking*, University of Minnesota, 2007 ; Mathew R. Martin and James Robert Allard, *Staging Pain, 1580–1800: Violence and Trauma in British Theater*, Routledge, 2009 ; Emma Whipday, *Shakespeare's Domestic Tragedies: Violence in the Early Modern Home*, Cambridge UP, 2019.
3. C'est à ce titre que Stephen Gosson, pamphlétaire moraliste, condamne les effets pernicieux du théâtre sur le peuple : « [the best plays are] not fit for every mans dyet : neither ought they commonly to be shown », S. Gosson, *The schoole of abuse* (1578), sigs. C7r-C7v.
4. Voir Karen Raber, *Dramatic Difference: Gender, Class, and Genre in the Early Modern Closet Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2001 ; Daniel Cadman, *Sovereigns and Subjects in Early Modern Neo-Senecan Drama: Republicanism, Stoicism and Authority*, London, Routledge, 2016 ; Aurélie Griffin et Sophie Lemercier-Goddard (dir.), *Closet Drama in Early Modern England: Theatre without a Stage*, Bloomsbury, The Arden Shakespeare, 2025.

France dans sa *Mariamne* (c. 1600), et, de façon à peu près contemporaine, par Cary, qui compose sa pièce entre 1604-1608 et la publie en 1613. Cary reprend la formule sénéquéenne qui associe les thématiques du meurtre, de la vengeance, de la folie, aux caractéristiques formelles que sont les monologues d'introspection, les longs dialogues qui permettent de suivre la construction de la subjectivité des personnages, et la description et le commentaire des événements qui se déroulent hors scène[5]. Si la pièce de Cary explore un cycle de violences physiques et psychologiques, le sang versé est mis à distance, principalement par le biais de l'action rapportée, qui relègue les crimes d'Hérode au temps du passé qui précède le cadre temporel de la pièce. Quant à l'unique confrontation sanglante entre Costobare et Sillée, respectivement mari et amant de Salomé, sœur d'Hérode, la rhétorique chevaleresque qui accompagne leur combat à l'épée souligne qu'il s'agit d'un duel d'honneur entre deux rivaux, et non d'un déchaînement des passions : « Je me bats sans haine et je tue par charité[6] », affirme Costobare. Les deux hommes se rendent coup sur coup mais rivalisent d'attention l'un pour l'autre, le vainqueur veillant à ce que la blessure infligée (« Les fenêtres percées par ton fer pour mon sang / Révèlent l'horreur écarlate de mes plaies[7] ») soit soignée au plus vite. Dans le dernier acte, l'exécution de Mariam par décapitation est rapportée par le Nuntius, qui souligne la résolution stoïque et christique de l'héroïne. L'on est bien loin du carnage qui s'affiche dans les derniers instants de nombres de tragédies présentées sur la scène des théâtres publics. La mise à distance de la violence dans la pièce de Cary est-elle pour autant plus à même d'édifier les esprits, parce qu'elle éviterait un débordement de violence physique

5. Voir Alessandra Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London, Oxford, Bloomsbury Publishing, 2014 ; et sur l'influence de Sénèque sur le théâtre anglais, Gordon Braden, *Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition: Anger's Privilege*, Yale UP, 1985, et Curtis Perry, *Shakespeare and Senecan Tragedy*, 2021, p. 88-97 en particulier.
6. « *I hateless fight, and charitably kill* », II, iv, 92. Toutes les références à la pièce sont tirées de Elizabeth Cary, *The Tragedy of Mariam*, éd. Ramona Wray, Londres, Arden Early Modern Drama, 2012 ; traduction Aurélie Griffin, Sophie Lemercier-Goddard, *et al.*
7. « *Thy sword hath made some windows for my blood / To show a horrid crimson physiognomy* », *ibid.*, II, iv, 67-68.

malsaine accusée de corrompre les mœurs ? L'étude qui suit propose de nuancer cette interprétation. *The Tragedy of Mariam* met en scène la violence d'un tyran et la fin tragique d'une épouse innocente par des moyens qui ne sont pas que linguistiques : Cary propose un théâtre de l'effroi, en ne renonçant en rien à l'inhumanité de son personnage principal Hérode. Elle explore la sidération des sensations en choisissant comme mode narratif la stupeur. Elle propose ainsi un contre-récit à l'histoire d'Hérode et Mariam en revisitant l'imaginaire du désastre au profit de son héroïne dont elle fait un personnage politique plus qu'une martyre.

Hérode, héros cruel et inhumain

Hérode, dans la pièce de Cary, est l'héritier d'une longue tradition littéraire et dramatique. Dès le XIIIe siècle, le personnage que l'on trouve dans le théâtre liturgique latin est un amalgame de trois personnages historiques : Hérode le Grand, roi de Judée, commanditaire du massacre des Saints Innocents ; son fils Hérode Antipas, responsable de la décapitation de saint Jean Baptiste ; et son petit-fils Hérode Agrippa, qui fait tuer Jacques et emprisonner Pierre. Le personnage composite qui en ressort, nourri de l'histoire, notamment du récit de Flavius Josèphe, et des épisodes bibliques, est l'incarnation du mal. Il devient en Angleterre un personnage récurrent dans les cycles de mystères qui en proposent deux versions : une version tragique, où Hérode incarne un monarque sanguinaire dévoué au mal, et une version comique où le roi est un tyran grotesque, vantard et ridicule[8]. Le théâtre de Shakespeare fait d'ailleurs écho à ces deux traditions opposées : Hérode est invoqué tant par Henry V devant les remparts d'Harfleur pour démontrer la cruauté barbare d'un roi qui se dit prêt avec son armée à violer les femmes et massacrer les

8. David Staines, « To Out-Herod Herod: The Development of a Dramatic Character », *Comparative Drama*, vol. 10, nº 1, 1976, p. 29-53, en particulier p. 38. http://www.jstor.org/stable/41152726 [consulté le 19 juin 2023].

enfants, que par Mistress Page qui, dans *The Merry Wives of Windsor*, use de la comparaison avec Hérode pour condamner l'immoralité de Falstaff et se moquer de sa risible prétention à séduire malgré son âge avancé[9].

Dans *The Tragedy of Mariam*, Hérode présente les caractéristiques habituelles du personnage : la violence et la cruauté, la colère irascible, la vantardise et l'*hubris*. La violence excessive et démesurée d'un roi jaloux et tyrannique n'est pas représentée physiquement sur scène mais elle apparaît dans le souvenir de ses crimes passés et dans l'anticipation de ses crimes futurs. Les crimes perpétrés ou commandités par Hérode au cours de son ascension vers le pouvoir sont exposés dans l'avertissement, puis répétés par Mariam et sa mère Alexandra dans les premières scènes : Hérode a en effet écarté ses rivaux, le jeune Aristobule, frère de Mariam, et Hyrcan, son aïeul. Ce sont là des crimes politiques car ils sont motivés par l'ambition, mais aussi cruels car ils frappent la famille de son épouse ; ils sont méprisables car le roi s'est attaqué à plus faible que lui (un jeune homme et un vieillard comme le souligne le texte[10]), et fourbes, car Hérode utilise la dissimulation et tue Aristobule lors d'un événement sportif à la cour. L'ignominie d'Hérode atteint son paroxysme dans l'ordre qu'il a donné, à deux reprises, de faire exécuter Mariam s'il devait lui-même trouver la mort lors de ses deux visites à Rome. Ce crime programmé n'est justifié par aucune faute, même imaginaire, de Mariam : il marque le pouvoir arbitraire du monarque qui refuse que son épouse lui survive et puisse aimer à nouveau.

Si le mariage d'Hérode et Mariam précède historiquement le massacre des Saints Innocents, la caractérisation du personnage fait de subtiles allusions à cet épisode qui ne rentre pourtant pas dans

9. « Henry: *[...] look to see / [...] the mad mothers with their howls confused / [...] as did the wives of Jewry / At Herod's bloody-hunting slaughtermen* », *Henry V*, III, iii, 33-41 ; « Mistress Page: *What a Herod of Jewry is this! O wicked, wicked world! One that is well-nigh worn to pieces with age, to show himself a young gallant!* », *The Merry Wives of Windsor*, II, I, 20-25. Toutes les références à Shakespeare renvoient à l'édition *The New Oxford Shakespeare: The Complete Works : Modern Citical Edition*, Oxford, Oxford UP, 2016.
10. Aristobule est le « garçon le plus charmant » (« *the loveliest youth* », *The Tragedy of Mariam*, I, i, 35) ; Hyrcan, un homme « doux » et « gracieux », I, ii, 16-17.

le cadre temporel de l'intrigue. Ainsi, pour Hérode, l'infidélité supposée de Mariam est une faute deux fois plus grave que si elle avait intrigué et imaginé le meurtre de son époux :

> Si pour la mort d'Hérode tu avais conspiré,
> De sorte que ton fils reçut le nom de roi,
> Ce forfait ne serait pourtant pas aussi grave
> Que de penser une fois Mariam infidèle[11].

L'expression employée pour signifier l'idée du régicide, « *Herod's massacre* », constitue une ambiguïté grammaticale, puisqu'elle peut être comprise comme le meurtre de la personne d'Hérode, mais pourrait aussi désigner le « massacre » perpétué par Hérode – l'épisode biblique étant désigné dans les sources contemporaines par le mot « *slaughter* » mais aussi « *massacre* » comme on le trouve évoqué dans un sermon contemporain de 1606[12]. La barbarie d'Hérode est suggérée par une multiplication d'images de dévoration (Alexandra, fille et mère éplorée, évoque la « bouche cruelle et béante » d'Hérode, « Sa nature cruelle, nourrie par le sang », sa « soif de sang, d'un sang carmin[13] »). Dans ce contexte, le recours fréquent à la synecdoque, lorsqu' Alexandra oppose Mariam et Salomé comme la tête s'oppose au pied (« il n'y a nul intérêt / Pour la tête d'argumenter avec le pied[14] »), ou que Salomé rappelle à son époux qu'il lui est redevable d'avoir gardé sa tête (« Ce sont pourtant mes mains qui ont sauvé ta

11. « *Hadst thou complotted Herod's massacre, / That so thy son a monarch might be styled, / Not half so grievous such an action were, / As once to think, that Mariam is defiled* », *ibid.*, IV, iv, 49-52.
12. William Barlow, *The Sermon Preached at Paules Crosse, the Tenth Day of Nouember being the Next Sunday After the Discouerie of this Late Horrible Treason. by the Right Reuerend Father in God, William, by Gods Permission, Lord Bishop of Rochester*, London, Printed by I. VV[indet] for Mathew Law, 1606, Sig. C4v. Le souhait de Salomé de divorcer de son mari, comparé à la dixième plaie d'Égypte quand la mort frappa tous les premiers nés d'Égypte (« *the first born babes* », I, vi, 73), contribue également bien qu'indirectement à raviver le souvenir du massacre des Innocents.
13. « *thy cruel mouth that gaping stood* », « *His cruel nature with which blood is fed* », « *He ever thirsts for blood, and blood is red* », *ibid.*, I, ii, 15, 26, 28.
14. « *it is no boot / To let the head contend against the foot* », *ibid.*, I, iii, 53-54.

tête[15] »), tisse un réseau d'images de démembrement, rappels indirects au personnage d'Hérode associé au massacre des Saints Innocents, ainsi qu'à la décollation de saint Jean Baptiste, ordonnée par son fils Hérode Antipas. Ces images sont autant de sombres présages qui annoncent la décollation de Mariam à l'acte V, décrite très sobrement, de façon anatomique, par le messager : « Sa tête est désormais séparée de son corps[16] ».

L'ambition démesurée d'Hérode, et son orgueil qui confine à l'aveuglement, sont également présents dans ses déclarations d'amour à son épouse : signes de son *hubris*, ses passions ancrent le personnage dans une dimension tragique plutôt que comique. Sa passion pour Mariam transcende en effet la religion et la politique. Hérode est prêt à dépouiller le temple de Jérusalem de ses richesses pour couvrir d'or son épouse et affirme vouloir conquérir le royaume d'Arabie pour lui offrir une nouvelle couronne. Mieux encore, Hérode défie le temps. Lorsqu'il évoque la conquête de l'Arabie qu'il pourrait entreprendre par amour, la figure de l'*hystéron protéron* est signe de son *hubris* :

> De l'Arabie vous deviendrez l'impératrice :
> Vous régnerez et ses terres je conquerrai[17].

Hérode n'est plus soumis à la logique temporelle de la conquête militaire qui doit précéder le sacre – mais cette inversion suggère aussi une déformation de la réalité, signe d'un esprit qui va sombrer dans la folie.

15. « *This hand of mine hath lifted up thy head* », *ibid.*, I, vi, 27. Voir aussi Alexandra qui croyant Hérode mort, en parle comme d'un tronc inerte (« *his breathless trunk* », I, ii, 5).
16. « Nuntio : *Her body is divided from her head* », *ibid.*, V, i, 90.
17. « *Thou shalt be empress of Arabia crowned, / For thou shalt rule, and I will win the land* », *ibid.*, IV, iii, 17-18.

Stupeurs et tremblements

David Staines, dans son analyse du théâtre médiéval anglais, note l'inexorable développement comique du personnage d'Hérode dans les mystères. Chaque pièce rivalise avec les violences et excès qui l'ont précédée – d'où la remarque d'Hamlet dans ses conseils aux comédiens, lorsqu'il les enjoint de ne pas essayer de surpasser Hérode :

> Oh ! cela me blesse jusque dans l'âme, d'entendre ces grands étourneaux sous leurs perruques mettre la passion en pièces, oui, en lambeaux, et casser les oreilles du parterre […] Je voudrais le fouet pour ces gaillards [...] qui renchérissent sur Hérode[18].

Hérode est le personnage de la démesure, ce qui conduit dans les mystères à un traitement scénique grotesque : sa colère exprimée verbalement devient grandiloquence qui, conjuguée aux efforts du locuteur pour souligner sa dignité et son pouvoir, provoque le rire[19]. Pour éviter cette mécanique comique et susciter l'effroi, Cary a recours à un dispositif hérité de la tragédie grecque, l'unité de temps, et une stratégie narrative, puisqu'elle choisit de placer l'action au moment où Hérode est absent de Jérusalem, en visite à Rome pour implorer la clémence d'Auguste. La présence d'Hérode est ainsi limitée aux deux derniers actes de la pièce, ce qui permet le tragique car le tyran est plus effrayant *in absentia* que présent sur scène. Cary évite l'emphase de la grandiloquence qui risque de l'entraîner vers le comique et fait le choix de l'effroi, en utilisant la sidération, au sens médical, soit la stupeur qui provoque un engourdissement et la suspension temporaire de certaines fonctions vitales. L'absence d'Hérode est double : elle est physique, car il a quitté Jérusalem, mais elle est aussi politique, car la rumeur de sa mort se propage. L'annonce (erronée,

18. Traduction de Yves Bonnefoy (*Hamlet*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2016). « *O, it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, […] I would have such a fellow whipped […] it out-herods Herod* », *Hamlet*, III, ii,7-11.
19. D. Staines, « To Out-Herod Herod », art. cit., p. 50.

comme on l'apprendra plus tard) de sa mort, entraîne une stase dramatique, un moment de suspension :

> Alexandra. Retirons-nous ; tâchons de trouver un moyen
> D'affronter cet état où tout est renversé.
> Graves sont les affaires auxquelles il faut songer,
> Et lorsque l'heure est grave, il ne faut plus tarder[20].

La mort d'Hérode est un changement complet de l'ordre des choses et du monde (« *this reversed state* »), qui demande concertation et résolution avant que ne s'impose un nouvel ordre politique. Le terme de « *revolve* » (« songer ») est un exemple de cette sidération : il suggère le temps de la réflexion nécessaire pour Mariam et Alexandra avant toute décision, une pause avant que ne se mette en branle le changement cosmique que la disparition d'Hérode peut constituer. La mort d'Hérode marque un moment de suspension où tous les personnages retiennent leur souffle avant d'agir. Mariam est indécise et partagée entre le remords d'avoir espéré la mort du roi et la joie de voir son souhait réalisé – une hésitation que le premier chœur compare à un saut dans une boue nauséabonde (I.CHO.4). Cette stase dramatique s'exprime dans les déplacements physiques des personnages, comme lorsque Mariam et Alexandra abrègent la confrontation directe avec Salomé et se retirent afin d'éviter l'escalade verbale[21]. Plusieurs choix rhétoriques confirment cette inaction temporaire, fruit de la surprise et de la prudence. Mariam fait ainsi usage de la prétérition, qui opère un retour du discours sur lui-même ; elle accuse Salomé d'avoir conspiré contre son époux Joseph, tout en prétendant taire de telles accusations :

> Je te fais une faveur en n'ajoutant rien.
> Tes noires intrigues n'atteindront pas mes lèvres,

20. « *Let us retire us, that we may resolve / How now to deal in this reversèd state: / Great are th'affairs that we must now revolve, / And great affairs must not be taken late* », *The Tragedy of Mariam,* I, ii, 125-129.
21. I, iii, 53-54 – voir *supra,* note 14.

Sauf si je devais porter à ton discrédit,
Une vie honteuse, en plus d'un mari occis[22].

Le recours à la forme de la sentence, emblématique de la tragédie classique, devient aussi le reflet de cette situation figée[23].

Salomé et Phérore, ennemis de Mariam, échappent à cette stase : ils saisissent l'annonce de la mort d'Hérode comme une opportunité pour faire avancer leur situation personnelle amoureuse. Pourtant même le désir de Salomé pour son amant Sillée se trouve temporairement figé :

Sa mort ne pourra pas envelopper de cendres
Et consumer le feu ardent de mon amour :
Sa flamme ensevelie à nouveau renaîtra[24].

L'image est celle d'un feu dormant, qui ne s'éteint ni ne reprend, mais qui temporairement, le temps du deuil, reste à l'état de cendres brûlantes, prêtes à s'enflammer à nouveau dès que le moment sera plus propice.

Le retour d'Hérode interrompt la stase : l'annonce est faite par le prêtre Annanel qui arrive sur la scène d'« un pas pressé[25] », une entrée dynamique qui symboliquement relance l'intrigue. Lorsqu'il apparaît enfin, Hérode montre la même impatience à l'idée de revoir Mariam : « Presse le pas, précieuse amie, dépêche-toi[26] ». À l'inverse, à la stupeur créée par l'annonce de sa mort, succède l'effroi de le savoir en vie. Les serviteurs et conseillers sont saisis de peur et de tremblements, qu'ils soient amis ou ennemis de Mariam. Sohème,

22. « *I favor thee when nothing else I say, / With thy black acts I'll not pollute my breath: / Else to thy charge I might full justly lay. A shameful life, besides a husband's death* », *ibid.*, I, iii, 37-40.
23. Voir par exemple Alexandra : « Car quand d'un prince on veut obtenir la faveur, / On cherche à gagner d'abord l'amour du mignon » (« *For when a prince's favour we do crave,/ We first their minions' loves do seeke to winne* », *ibid.*, I, ii, 89-90) ; voir aussi I, i, 8, I, iii, 11 ; I, iii, 47 ; I, vi, 22.
24. « *His death such store of cinders cannot cast / My coales of love to quench: for though they smother / The flames a while, yet will they out at last.* », *Ibid.*, I, iv, 6-8.
25. « *his hasty steps* », *ibid.*, III, i, 30.
26. « *Oh, haste thy steps, rare creature, speed thy pace* », *ibid.*, IV, i, 10.

qui a révélé à la reine le projet criminel d'Hérode, voit déjà la hache s'ébranler au-dessus de sa tête, tandis que l'Échanson est pris de tremblements lorsqu'il comprend les conséquences fatales de son mensonge incriminant Mariam[27]. Les autres personnages se figent dans une posture d'effroi. Apprenant qu'Hérode est vivant, Pherore est anéanti. La réaction de Salomé établit ironiquement un parallèle entre les deux frères. La question qu'elle adresse au messager, « Vos mots rendraient-ils à mon frère la vie ?[28] », vaut en effet pour ses deux frères : au moment où le messager annonce son retour, son frère Hérode retrouve le souffle (son retour est d'ailleurs décrit comme une résurrection), tandis que son autre frère Phérore perd le sien, comme s'il était en arrêt respiratoire, puisque le retour d'Hérode menace son union avec Graphina et peut-être même sa vie.

De façon symétrique, le retour annoncé d'Hérode permet cependant à Mariam d'échapper à la stase : elle agit. Elle qui était paralysée au début de la pièce dans une hésitation entre le souvenir de l'amour qu'elle éprouva pour lui autrefois, le remords, le ressentiment et la colère vis-à-vis d'un tyran, retrouve une lucidité d'esprit et choisit l'opposition, refusant l'idée d'une réconciliation amoureuse : « J'ai fait le vœu solennel de quitter son lit[29] ». Mariam choisit l'action, même si paradoxalement cette action se manifeste par un refus, son absence dans le lit conjugal, que vient confirmer son choix de porter un habit de deuil lors de ses retrouvailles avec Hérode[30]. En réponse aux supplications d'Hérode, Mariam se fige et refuse de sourire à celui qui renouvelle ses déclarations d'amour enflammées : « Je ne sais pas mentir, et n'ai jamais appris / À former mon visage contre

27. Sohème. Un plus grand danger m'attend : par-dessus ma tête / Se dresse, menaçante, la hache fatale. / Ma désobéissance une fois découverte / L'ébranlera : ainsi Sohème expirera. (« *I am in greater hazard. O'er my head, / The fatal axe doth hang unsteadily: / My disobedience once discovered / Will shake it down: Sohemus so shall die.* », *ibid.*, III, iii, 67-70) ; « Échanson : C'est bien l'acte le plus odieux jamais commis ! / […] Oh, voyez comme mon cœur tremble ! » (« Butler : *It is the blackest deed that ever was: / […] Oh, how my heart doth quake* ! », *ibid.*, IV, v, 17-20).
28. « *Can your news restore my brother's breath ?* », *ibid.*, III, ii, 10.
29. « *With solemn vows I have forsworn his bed* », *ibid.*, III, iii, 16.
30. Un « habit de ténèbres » (« *dusky habits* », *ibid.*, IV, iii, 4).

mon esprit[31] ». Quand les implorations d'Hérode font place aux accusations, Mariam réagit par la sidération, suscitée tout autant par la surprise que l'incompréhension. Elle s'interroge sur la réalité de ce moment (« Suis-je en plein rêve ?[32] ») et se refuse à argumenter ou à exprimer un sentiment de colère, d'outrance, de peur, ou d'injustice. Elle se contente de nier les accusations de meurtre et d'infidélité par un démenti formulé sans aucune emphase :

> Hérode. Pourquoi as-tu aimé Sohème ?
> Mariam. Seuls le savent
> Ceux qui le prétendent. Mariam, elle, n'en dit rien[33].

La stupeur de Mariam remplit une double fonction : elle indique l'effroi et l'inhumaine violence du tyran qui paralyse ses victimes, mais aussi les lecteurs ou spectateurs. Elle participe d'une rhétorique de la retenue : les émotions pouvant être feintes, et c'est d'ailleurs l'une des accusations d'Hérode envers sa femme, la sincérité se démontre dans l'absence de réaction plutôt que dans une manifestation corporelle[34]. D'un état subi involontaire, la sidération devient un mode émotionnel qui s'apparente à l'ataraxie stoïque : Mariam contrôle désormais ses passions. À l'instant où elle devient la prisonnière d'Hérode, promise à la mort, elle retrouve sa liberté intellectuelle (« Mon âme est libre du pouvoir des ennemis[35] ») alors qu'Hérode se retrouve dans un état de confusion psychologique qui va le mener jusqu'à la folie. Ses incessants revirements, lorsqu'il

31. « *I cannot frame disguise, nor never taught / My face a look dissenting from my thought* », *ibid.*, IV, iii, 59-60.
32. « *Is this a dream ?* », *ibid.*, IV, iv, 27.
33. « Hérode : *Why didst thou love Sohemus?* Mariam : *They can tell / That say I loved him, Mariam says not so* », *ibid.*, IV, iv, 35-36.
34. Voir Paul Menzer, « The Actor's Inhibition: Early Modern Acting and the Rhetoric of Restraint », *Renaissance Drama*, vol.°35, 2006, p. 83-111. P. Menzer montre comment l'expression des sentiments sur la scène des théâtres de la première modernité suscite le soupçon qui est attaché à la performance théâtrale, encourageant ainsi paradoxalement une rhétorique de la retenue : « *Mastering one's passionate nature does not, therefore, denote the absence of passion but, paradoxically, its presence. Inhibition can be exhibition.* », p. 94.
35. « *My soul is free from adversaries'power* », *The Tragedy of Mariam*, IV, viii, 46.

condamne Mariam et révoque l'ordre d'exécution dans le même souffle (« Menez-la à sa mort. Attendez, revenez ![36] ») suggèrent une grande instabilité, tandis que sa rationalité s'effrite lorsqu'il évoque l'idée de la ramener à la vie après sa mort (IV, vii, 31, 55).

Désastre cosmique et élévation spirituelle

Cary utilise donc la sidération émotionnelle pour dire l'effroi que suscite la barbarie, mais aussi pour proposer une réponse à cette barbarie, à travers la rhétorique de la retenue. On retrouve aussi chez Cary le topos du désordre cosmique – qui chez Sénèque marque l'acmé de la fureur, quand le héros défie les forces naturelles et annonce une destruction universelle[37]. Après l'exécution de Mariam, Hérode en appelle ainsi à l'apocalypse. La mort de la reine ne peut que conduire à une nuit totale et éternelle :

> Ô Soleil, pourquoi brilles-tu d'un tel éclat ?
> […] Chasse tes rayons, et Lune, éteins ta lumière,
> Que les étoiles disparaissent, et qu'en Judée,
> Le jour désormais soit englouti dans la nuit[38].

Le roi doit pourtant se rendre à la raison : ce ne sont que de vaines imprécations. Les éléments restent sourds à ses appels et il en conclut que la cosmologie grecque des sphères mues par des intelligences séparées, théorie aristotélicienne reprise par Ptolémée, n'est que « fiction » (V, i, 235). L'univers refuse d'entrer en sympathie avec le désespoir d'Hérode et le roi n'a pour seul recours qu'une nuit artificielle qu'il crée en s'enterrant vivant :

---

36. « *Here take her to her death. Come back, come back !* », *ibid.*, IV, iv, 77. Voir aussi IV, iv, 89 et IV, vii.
37. Thomas G. Rosenmeyer, *Senecan Drama and Stoic Cosmology*, Berkeley, University of California Press, 1989, p. 152-158.
38. « *Why shine you, sun, with an aspect so cleare? / […] Deny thy beams, and, moon, refuse thy light, / Let all the stars be dark, let Jewry's eye / No more distinguish which is day and night.* », *The Tragedy of Mariam*, V, i, 193-201.

J'étoufferai ma voix dans une nuit sans fin ;
Jamais plus mes yeux ne contempleront le jour.
Retire-toi, monstre abject, […]
Reste cloîtré dans un caveau ou une grotte […][39]

La rhétorique hyperbolique sénéquéenne qui est l'expression conventionnelle de la fureur et de l'*hubris* du héros tragique est revisitée chez Cary : elle est ineffective dans le discours d'Hérode et se déplace sur le personnage de Mariam, lorsque Salomé imagine différents moyens de mettre à mort la reine. L'exécution, la noyade ou le feu sont autant de procédés écartés par Hérode, qui ne peut croire que l'univers se rende jamais complice d'un tel crime : le fer de l'épée se détournera de sa chair, les rivières inverseront leurs cours d'eau pour ne pas l'engloutir, les flammes ne sauraient la consumer puisqu'elle est elle-même la source du feu (IV, vii, 5-24). L'imaginaire du désastre, d'une cosmologie désaxée lorsque l'irréparable est commis, est donc démystifié : ce n'est que le produit d'une poétique dépassée, ou le fantasme d'un esprit malade, comme en atteste le récit de la mort de Mariam, puisque le messager rapporte qu'un seul coup d'épée a suffi pour lui trancher la tête.

La conclusion de la pièce poursuit ce mouvement de démystification. Dans les sources historiques de Cary, chez Flavius Josèphe ou dans le Josippon, Hérode meurt d'un accès de fièvre qui ronge toutes les parties de son corps sous la forme d'un ulcère généralisé[40] – une

39. « *I'll muffle up myself in endless night, / And never let mine eyes behold the light. / Retire thyselfe, vile monster, […] / Still in some vault or denne inclosèd bee […]* », *ibid.*, V, i, 247-251.

40. « Il avait un ulcère dans les intestins, accompagné d'une étrange et violente colique. Ses pieds étaient enflés, couverts d'un pus humide et brillant, et son estomac n'était pas moins affecté. Ses membres étaient gagnés par la pourriture et infestés de vers grouillants, tandis qu'un priapisme répugnant et non moins gênant, répandait une odeur insupportable » [notre traduction], (« *he had an vlcer in his bowels with a strange and furious colicke. His feet were swolne with moist and shining flegme, and his stomacke was no lesse affected also. His members rotted & were full of crawling wormes, with a filthie and no lesse troublesome Priapisme, accompanied with an intollerable stench* »), Flavius Josephus, *The Famous and Memorable Works of Josephus, a Man of Much Honour and Learning among the Jews. Faithfully Translated Out of the Latine and French by Tho. Lodge*, Londres, 1602, livre XV, p. 399.

forme de sidération médicale que le lexicographe Cotgrave décrit comme une putréfaction due à l'influence des astres[41]. C'est une fin commune dans les mystères médiévaux (le cruel tyran voit son corps se gangréner tandis que le diable lui promet des souffrances infinies en enfer)[42] comme dans l'iconographie de la Renaissance : plusieurs portraits, dont l'un est attribué à Arcimboldo en 1566, présentent le visage d'Hérode comme constitué des corps enchevêtrés de ses petites victimes innocentes qui forment autant de furoncles et d'abcès, donnant au roi l'apparence d'un mort-vivant[43]. La conclusion de Cary est bien différente : si Hérode prend acte de la monstruosité dont il a fait preuve – il se compare défavorablement à Caïn, premier meurtrier de l'humanité – il échappe à la maladie. Il est au contraire envahi par les larmes qui baignent son corps tout entier, le noient et lui érigent un tombeau liquide :

> Reste cloîtré dans un caveau ou une grotte
> Où de tes pleurs, tu enfanteras un déluge,
> Qui finira par te noyer : ô jour heureux
> Quand tu mourras, déjà établi dans ta tombe[44] !

La pourriture est remplacée par un rituel de purification. L'eau est purificatrice et édificatrice : comme par un processus de minéralisation, les larmes qui nourrissent la terre font jaillir un monument, sur lequel Hérode peut mettre en scène sa renommée future. Sa tombe, annonce-t-il, portera l'épitaphe suivante : « Ci-gît Hérode,

41. Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, imprimé par Adam Islip, 1611.
42. Dans la dixième pièce du cycle de Chester, *The Slaughter of the Innocents*, qui date du XVe siècle, Hérode meurt après avoir décrit ses membres gagnés par la pourriture (voir D. Staines, « To Out-Herod Herod », art. cit., p. 43).
43. Nigel Jonathan Spivey, *Enduring Creation: The Representation of Pain in Western Art*, Londres, Thames & Hudson, 2001, p. 139 ; pour une reproduction en couleurs, voir https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppe_Arcimboldo_Herod.jpg
44. « *Still in some vault or denne inclosèd bee, / Where with thy teares thou maist beget a flood, / Which flood in time may drowne thee: happie day / When thou at once shalt die and finde a grave!* », *The Tragedy of Mariam*, V, i, 251-254.

de Mariam le meurtrier[45] ». Ce sont les derniers mots d'Hérode, ainsi que le dernier vers de la pièce, avant que le Chœur n'apporte son commentaire sur les événements. Le roi reconnaît donc sa responsabilité dans le meurtre de son épouse, puisque son identité se voit résumée à celle d'un criminel, mais l'épitaphe perpétue l'emprisonnement de Mariam et la négation de son identité propre. Mariam reste à jamais l'épouse d'Hérode (« *his Mariam* »), plutôt qu'une reine qui a décidé de s'affranchir d'un mari tyrannique au mépris de sa vie. L'épitaphe reflète le statut d'Hérode qui, dans le récit biblique, historique et dramatique, a figé Mariam dans les limites d'un personnage secondaire de peu d'envergure, avant que Cary ne s'en empare. C'est en effet ainsi qu'elle apparaît dans les *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, qui la présente comme une femme forte et constante, mais impérieuse et irascible, portrait dont s'inspire le Chœur de Cary à l'acte IV[46]. Dans la tragi-comédie burlesque de Gervaise Markham et William Sampson, *The Tragedy of Herod and Antipas, with the death of Fair Mariam* (1622), Mariam reste un personnage de second plan, soumise à ses passions : les crimes commis contre son père et son grand-père ne l'empêchent pas d'affirmer sans état d'âme son amour pour son époux meurtrier[47], avant que cet amour ne se mue en haine lorsqu'elle apprend les intentions funestes d'Hérode à son égard. Elle meurt à l'acte II dans une pantomime de sanctification : elle lève les bras, prononce quelques mots en direction du ciel, puis s'agenouille pour accueillir le glaive.

---

45. « *Here Herod lies, that hath his Mariam slain.* », *ibid.*, V, i, 5.1.258.
46. « *Thus died* Mariamme, *hauing beene a woman that excelled both in continence and courage: notwithstanding that she defaulted somewhat in affabilitie and impatience of nature* », Flavius Josephus, *The Famous and Memorable Works of Josephus*, trad. T. Lodge, *op. cit.*, livre XV, p. 399. À l'acte IV, le chœur condamne l'arrogance de la reine, qui selon lui, scelle son destin tragique : « Un noble cœur apprend à dûment dédaigner : / […] À dédaigner de conserver de la rancœur, / À dédaigner d'assujettir un libre cœur » (« *A noble heart doth teach a vertuous scorne: / […] To scorne to beare an injurie in minde,/ To scorne a free-borne heart slave-like to binde* », IV, CHO, 19-24).
47. « J'ai enseveli [mon père et mon grand-père] dans mon amour pour vous » (« *Yet in my love to you I buried [My Grand-father, and Father]* », sig. B2v), G. Markham & W. Sampson, *The True Tragedy of Herod and Antipater with the Death of Faire Marriam*, Londres, 1622.

L'épitaphe d'Hérode dans la pièce de Cary procède d'une même volonté de faire passer le personnage de Mariam au second plan. Pourtant, la pièce tout entière fait entendre un contre-récit à cette version de l'histoire : Mariam occupe bien le premier plan. C'est un personnage complexe qui examine l'ambigüité de ses sentiments, et sur l'échafaud elle prend une double dimension : sacrée, puisqu'après avoir prié en silence, son âme s'élève au ciel au moment de sa mort[48] ; et politique, car elle prononce un discours, qu'elle n'adresse pas au ciel comme chez Markham et Sampson, mais au messager, le Nuntius, et à toute l'assemblée qui s'est réunie pour assister à son exécution. Elle réaffirme dans son discours son innocence et sa mansuétude envers son meurtrier :

> Le messager. « Dis à mon seigneur que tu m'as vue expirer. »
> […]
> « Si je suis coupable, ma mort est éternelle » –
> […]
> « D'ici trois jours, si les désirs ressuscitaient,
> Il souhaiterait, je le sais, me faire revivre.[49] »

Son discours témoigne du renversement de pouvoir qu'analyse Michel Foucault dans *Surveiller et punir*[50] : le condamné sur l'échafaud est l'illustration parfaite du pouvoir du souverain qui a droit de vie et de mort sur ses sujets ; mais le dernier discours prononcé par le prisonnier fait aussi entendre une dernière fois la résistance individuelle, et son pouvoir de conviction puisque ce dernier peut encore gagner le public à sa cause. Mariam, malgré sa soumission

48. Les échos christiques sont nombreux, depuis la mort de l'échanson repenti, jusqu'au récit de l'exécution de Mariam ; voir notamment E. E. Kelly, « Mariam and Early Modern Discourses of Martyrdom », *in* H. Wolfe (dir.), *The Literary Career and Legacy of Elizabeth Cary, 1613–1680*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 35-52.
49. « Nuntio : *Tell thou my lord thou saw'st me loose my breath. / […] / If guiltily, eternal be my death"— / […] / By three days hence, if wishes could revive, / I know himself would make me oft alive* », *The Tragedy of Mariam*, V, i, 73-78.
50. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 72 en particulier.

apparente (« Si je suis coupable, ma mort est éternelle »), démontre son innocence car sa sérénité exprime sa certitude d'échapper à une mort éternelle. Ses derniers mots, annonçant qu'Hérode va regretter sa décision, montrent sa supériorité sur son meurtrier. En effet, le discours de Mariam étant rapporté par le Nuntius qui en fait le récit à Hérode, sa prophétie, (« Il souhaiterait, je le sais, me faire revivre ») est immédiatement réalisée puisque Hérode confirme dès qu'il entend les paroles d'outre-tombe de Mariam qu'il est déjà en proie au remord : « Ma repentance pour sa mort est telle que / D'emblée j'aurais voulu qu'elle ne meure point[51] ».

***

La pièce de Cary, d'inspiration sénéquéenne, ne fait pas l'économie de la violence. Se détachant des sources historiques et du développement dramatique d'Hérode dans les mystères, elle redonne un potentiel tragique et terrifiant au tyran sanguinaire en soulignant son pouvoir de sidération. Le ressort de l'effroi repose moins sur l'imaginaire du désastre, rhétorique datée et ineffective, que sur la stupeur : stupeur des sentiments et suspension narrative – où la crainte de la chute et du désastre crée un sentiment d'angoisse plus fort encore que la chute elle-même. Face à la cruauté barbare d'Hérode, l'échafaud devient un site d'agentivité pour Mariam, où elle peut transcender la sidération et la martyrologie. Elle affirme son individualité et sa subjectivité en renouant avec une parole publique empreinte de vérité, qui ne donne plus lieu à aucun renoncement comme c'était le cas dans son monologue d'ouverture (I, i, 1-8). La subjectivité de Mariam ne s'affirme donc pas au prix de l'effacement de son enveloppe corporelle qui seul validerait la portée de ses mots[52], mais par le biais d'une parole performative. Le messager ne rapporte pas seulement ses paroles, il les incarne, tel un acteur.

51. « *Herod: My penitencie for her death is such / As in the first I wish'd she had not died* », V, i, 81-82.
52. C'est la thèse développée par exemple par Frances E. Dolan, « "Gentlemen, I Have One Thing More to Say": Women on Scaffolds in England, 1563-1680 », *Modern Philology*, 1994, vol. 92, n° 2, p. 157-178, p. 164.

Annexes

Mises en scène contemporaines de la sidération et expériences du spectateur

SIDÉRER SANS DÉMONSTRATION

Chloé Dabert met en scène *Le Firmament* de Lucy Kirkwood

SÉVERINE REYROLLE
Université de Reims Champagne-Ardenne, CRIMEL, Reims, France

CHRISTINE SUKIC
Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP, Reims, France

DANS l'Angleterre rurale de 1759, une femme, Sally Poppy, a été condamnée à être pendue pour le meurtre d'une petite fille. Elle dit être enceinte, ce qui, si cela est vrai, doit annuler sa sentence de mort. Le tribunal convoque alors douze femmes du village qui doivent décider si Sally dit vrai ou non. À partir du modèle de la pièce ou du film de procès (comme dans le célèbre *Douze hommes en colère* de Sidney Lumet en 1957), la dramaturge britannique Lucy Kirkwood renouvelle le genre : dans *Le Firmament* (2020)[1], la ratio-

1. Mise en scène à la Comédie de Reims pendant la saison 2022-2023. Voir le site du théâtre : https://www.lacomediedereims.fr/saison-22-23/firmament. La pièce a été publiée pour la première fois au Royaume-Uni sous le titre suivant : Lucy Kirkwood, *The Welkin*, Londres, NHB Modern Plays, 2020. En français, la pièce

nalité du siècle des Lumières se heurte aux superstitions d'un village anglais et au surgissement d'un surnaturel ambigu. C'est aussi une pièce féministe, dans un monde judiciaire et médical où domine le pouvoir des hommes. Enfin, c'est un laboratoire théâtral, offrant à treize actrices des rôles puissants écrits dans une langue originale et surprenante.

Dans *Le Firmament*, la sidération ne se limite pas à un simple thème : elle constitue la matrice dramaturgique, la texture même du récit. Elle imprègne le langage, l'espace scénique, le rythme, jusqu'au regard. En s'emparant de cette pièce tendue entre mutisme, tension morale et ellipses narratives, Chloé Dabert élabore une mise en scène d'une rigueur extrême, épurée, où chaque silence se charge d'une signification performative, et chaque éclat de lumière devient une violence visuelle maîtrisée. Rejetant toute tentation démonstrative ou pathétique, elle érige un théâtre de la sidération, non comme pathos, mais comme état perceptif radical.

Par ce dispositif strict et dépouillé, elle ne se contente pas de représenter la sidération : elle la fait éprouver, concrètement et sensoriellement, au spectateur. Le théâtre s'érige alors en une véritable chambre d'épreuve, un lieu d'incertitude où le trouble n'est pas figuré, mais effectif. Dans la matérialité même de la mise en scène – à travers un jeu d'acteurs retenu, une temporalité ralentie, un dispositif sensoriel minutieux et une éthique du regard –, le spectateur est invité à vivre une expérience de perception suspendue, transformant la sidération en une expérience tangible et profondément incarnée.

Mais cette rigueur n'exclut pas des échappées sensibles : quelques images poétiques – un tableau de gestes partagés, une séquence filmée dans l'herbe, une comète qui traverse le ciel – viennent fissurer le dispositif, ouvrant des brèches d'énigme et d'onirisme dans l'économie de la sidération.

---

a été publiée en 2022 : *Le Firmament*, traduction Louise Bartlett, Montreuil, L'Arche.

Une scénographie de l'abstraction : le plateau comme surface sidérante

Dès les premières minutes, le choix scénographique impose une esthétique de la retenue : un large plateau presque vide et gris, baigné d'une lumière blanche, frontale, clinique. Le décor suggère une salle d'interrogatoire, mais vidée presque entièrement de tout ancrage réaliste avec seulement quelques éléments de décors identifiables, sans repères géographiques. Les seuls objets identifiables ne sont pas destinés à créer un effet de réalisme, mais sont plutôt de l'ordre de l'emblème : dans la scène de présentation des douze femmes, chacune est présentée en train d'accomplir une tâche domestique. Chaque objet devient métaphore de l'oppression domestique à laquelle chaque femme est soumise : drap, balai ou baratte accompagnent les gestes de ces femmes avec, en bande son, des percussions angoissantes. On est dans un entre-deux abstrait, une sorte de chambre mentale où le réel est suspendu. Ce noir et blanc, agressivement nu, évoque tout à la fois l'asepsie hospitalière, le purgatoire judiciaire, et une forme de violence institutionnelle et domestique sourde.

Le spectateur ne pénètre pas dans un univers ; il est confronté à une surface opaque, un non-lieu, sans histoire ni mémoire. En ce sens, le décor agit comme un piège perceptif : en retirant les signes familiers, il désoriente, il sidère. Ce (presque) vide, loin d'être neutre, est une matière dramatique à part entière. Elle absorbe la parole, absorbe les gestes, les rend incertains et flottants. Comme pour compenser cette matière neutre, Chloé Dabert et sa costumière Marie La Rocca ont choisi pour les actrices des vêtements clairement historicisés, évoquant l'Angleterre du XVIIIe siècle mais aussi la peinture flamande : bonnets, robes ou tabliers dans une palette où dominent les nuances de blanc et de gris. Le gilet que porte Sally Poppy est, lui, tâché de sang, comme pour rappeler au spectateur le contexte du crime commis avant le début de la pièce.

Cependant, Chloé Dabert ne cherche pas à habiller le trauma, ni à théâtraliser le drame : elle le laisse à nu, brut, sans surcharge symbolique excessive. Le dispositif devient un révélateur de tension : il contraint le regard, concentre l'attention sur le paysage sonore, les

postures, les infimes déplacements ou au contraire les mouvements d'ensemble. Comme chez Beckett ou Castellucci, le vide scénique n'est pas un manque, mais une forme de sidération formelle, un espace où la perception elle-même devient expérience du trouble.

Lumière, son, silence : une dramaturgie sensorielle de la sidération

Le dispositif lumineux imaginé par Chloé Dabert, le scénographe Pierre Nouvel et le créateur lumière Nicolas Marie relève d'un minimalisme chirurgical. Une lumière blanche, frontale, continue, baigne l'espace scénique sans jamais le colorer ni l'adoucir. Il ne s'agit pas d'éclairer les corps, mais de les exposer, voire de les disséquer visuellement. Loin d'accompagner les affects, la lumière agit ici comme une force hostile : elle découpe, segmente, irradie. Les zones d'intensité inégale créent des îlots de visibilité forcée, comme si les personnages étaient observés sous une loupe mais sans jamais être révélés. Certaines scènes, notamment les moments d'interrogatoire, semblent étouffées sous cette clarté blafarde, qui évoque à la fois la salle d'audience, le laboratoire ou la chambre froide. C'est une lumière de l'insoutenable, non de la vérité. Par contraste, le fond de scène est dans une obscurité qui n'est pas exactement menaçante, mais qui peut suggérer que le monde du *Firmament* est aussi celui de la dissimulation, du non-dit, des rumeurs et des accusations, fondées ou non. À plusieurs reprises, sont extirpés de l'obscurité du village des faits cachés, honteux, ou scandaleux, comme l'histoire de Janey Nelson, que son mari battait mais qui fut pendue pour avoir volé des lapins (acte II, scène 6), ou lorsque Emma révèle qu'elle porte toujours sur elle un couteau depuis que son oncle marin est rentré à la maison. On n'en saura pas plus. Enfin, de cette obscurité se détache en permanence, côté jardin, un rectangle clair, figurant une fenêtre. Lorsque celle-ci est ouverte, on entend parfois la foule réclamer à grands cris la pendaison de Sally.

Le travail sonore vient prolonger cette esthétique de l'exposition crue et du contraste. C. Dabert et Lucas Lelièvre, en charge du son, ne remplissent pas le silence : ils le travaillent comme une matière dramatique à part entière qui accompagne la scénographie d'un paysage sonore très ciselé, net et précis. Les silences sont longs, pleins, presque vertigineux. Ils ne séparent pas les répliques ; ils les désarriment. Ils suspendent la temporalité même, installant le spectateur dans un vide auditif qui devient un lieu de tension. Par endroits, des sons électroniques étouffés – grondements sourds, pulsations infimes, quasi-acouphéniques – percent brièvement le silence, comme des remontées souterraines du réel. Ce paysage acoustique raréfié agit comme une spirale : plus l'espace sonore se resserre, plus la perception du spectateur devient aiguë, tendue, vulnérable. Par contraste, le spectateur est souvent pris dans un vertige sonore propre à la sidération. Les répliques se superposent alors les unes aux autres, au risque de créer de la cacophonie. La scène la plus emblématique de ce dispositif est sans doute la fin de l'acte I, alors que l'action se dédouble : une majorité de femmes est en train de prier, sous la houlette de Charlotte Cary, alors que dans un autre coin de la scène, Elizabeth Luke procède à une saignée sur Judith Brewer afin de la soulager de ses bouffées de chaleur. La prière est une sorte de fond sonore, plus ou moins fort, couvert par la conversation des autres femmes et les gémissements et les cris de Judith Brewer. Enfin, par la fenêtre ouverte, on entend pendant quelques secondes un bébé pleurer. La scène se termine dans un tumulte étourdissant : Sally pense avoir la preuve de sa grossesse alors que, dans la cheminée, des bruissements d'ailes se font entendre, provoquant la peur de certaines femmes. Hurlements, bruits inquiétants, crépitement du feu, cri de triomphe de Sally se mêlent, jusqu'à ce que sorte de la cheminée un nuage de fumée noire et que le rideau tombe. Cette fois, Chloé Dabert a choisi la cacophonie (présente aussi dans le texte d'origine) afin de soumettre les spectateurs à un moment de sidération intense, alors qu'à la fin de l'acte I, l'intrigue est laissée en suspens.

C. Dabert construit ainsi une dramaturgie sensorielle du trouble, où l'œil est agressé sans recours, et l'oreille privée de refuge. Le spectateur est sidéré par le balancement constant entre silence et

cacophonie, entre pauses et intensité sonore : en brouillant les repères perceptifs, la dramaturge inscrit le spectateur dans un état de latence, d'attente sans résolution.

Des corps sidérés : direction d'acteurs et dramaturgie de la rétention ou du paroxysme

La sidération se manifeste puissamment dans la direction d'acteurs, qui épouse l'écriture de Lucy Kirkwood en la prolongeant par une grammaire corporelle du blocage ou de l'amplitude. Chloé Dabert ne cherche jamais à combler les silences ou à surjouer les tensions : elle les inscrit dans les corps, dans des postures de retrait, dans une énergie suspendue, comme anesthésiée, ou bien dans de grands mouvements chorégraphiés où les actrices prennent possession du plateau qu'elles parcourent à grands pas, moments amplifiés par le rythme de leurs grandes robes longues, mais surtout par le son de leurs souliers que le spectateur entend nettement et qui rythme ces scènes d'agitation.

Le jeu est, de nouveau, double : soit il tend vers le refus du pathos, avec une absence de cris, de mouvements soudains ou d'effusion émotionnelle, soit il se déploie sur scène par des cris, des gestes brusques ou un débordement expressif, comme dans la fin de l'acte I décrit plus haut. L'émotion s'exprime donc de manière double, parfois contenue, comme étranglée, ou bien de façon relâchée, lorsque les corps s'emballent et les voix s'époumonnent sur le plateau. En cela, C. Dabert est fidèle au texte de L. Kirkwood, qui envisage des hauts et des bas émotionnels pour les actrices, et forcément aussi pour les spectateurs.

Une des scènes les plus emblématiques à cet égard est la scène 6 de l'acte II, lorsque le personnage de la muette, Sarah Hollis, se met soudain à parler et à exprimer ce qui peut apparaître comme une série de révélations. La scène est alors d'un grand calme, après l'effervescence de la fin de l'acte I. Sarah, pendant de longues minutes, raconte un souvenir vieux d'une vingtaine d'années, récit qui change

l'atmosphère de la scène. Tout à coup, les autres femmes sur scène deviennent auditrices ; le calme se fait ; l'intrigue est désormais menée par une veine narrative qui prend souvent l'aspect d'un conte fantastique (la sorcière sage-femme ; la métamorphose de la figure démoniaque mais belle en personnage monstrueux et dégoûtant ; la peur qui se meut en soulagement). Un petit groupe de femmes entoure Sarah et, côté jardin, l'autre groupe entoure Elizabeth Luke, tandis que Sally Poppy est dans un coin, très attentive au récit. Puis, vient la révélation, qui provoque l'hébétement de la plupart des jurées, alors qu'Elizabeth est dans un état de révolte. Le jeu des actrices semble suivre une partition, faite de parties plus ou moins rapides, plus ou moins lentes. La sidération, cette fois-ci, ne se manifeste pas dans un désordre bruyant, mais plutôt dans le calme et l'incrédulité, avec des mouvements d'ensemble plus lents que précédemment. En revanche, lorsque le médecin confirme que Sally est enceinte et que le personnage de Helen Ludlow se met à hurler de douleur et de révolte parce qu'elle ne peut pas avoir d'enfants, Chloé Dabert a choisi d'accentuer la sidération par le bruit et l'émotion alors que la comédienne hurle et doit être maîtrisée par les autres.

Quant à Sally Poppy, elle oscille dans la pièce entre une affirmation volubile, dans un langage souvent irrévérencieux, et un régime de présence empêchée à la fin de la pièce, c'est-à-dire une présence scénique contrainte, ralentie, où la parole et le mouvement semblent suspendus. En effet, son personnage devient beaucoup plus passif et se retrouve dans une situation désespérée. La comédienne Andréa El Azan campe une Sally rebelle, parlant un français très rythmé d'une voix grave très texturée, souvent sur le ton de la révolte ou de la provocation, exprimant à merveille la langue si particulière de Lucy Kirkwood (traduite en français par Louise Bartlett), faite d'expressions surannées, de termes ou de structures syntaxiques rares mais aussi de termes grossiers contemporains. L. Kirkwood n'a pas tenté de recréer une langue du XVIIIe siècle mais a écrit la pièce dans une forme hybride qui, dans sa traduction et dans la direction d'actrices de Chloé Dabert, devient souvent surprenante pour les spectateurs.

À la fin de la pièce, Sally perd de sa superbe mais sa présence n'en est que plus forte. Elle est désormais fragile, presque enfantine, dans

les bras d'Elizabeth Luke. Cette innocence, comme en écho bien sûr à l'innocence de la petite fille assassinée, sidère les spectateurs alors que ne restent plus sur scène que trois comédiennes.

Face à ces voix féminines fortes, s'exprimant souvent par des cris, des exclamations, des pleurs, un des rares rôles masculins sur scène, M. Coombes, interprété par Olivier Dupuy, n'est souvent qu'une présence muette car, la plupart du temps, il ne lui est pas permis de parler. Cette ironie du texte apparaît comme une facétie féministe de Lucy Kirkwood, que viennent appuyer des plaisanteries ou remarques salaces de femmes profitant de l'impossibilité qu'a Coombes de leur répondre. Il parle peu, regarde rarement, reste souvent figé, incapable de réagir à ce qu'il voit, sorte de double du spectateur, jusqu'à ce qu'à la fin de la pièce, son rôle prenne un tour plus sinistre. Ce silence n'est pas vraiment de l'ordre de la sidération, car il apparaît plus comme un commentaire sur les flottements moraux, juridiques et institutionnels de la pièce. Coombes, qu'il s'exprime verbalement, comme au début et à la fin de la pièce, ou qu'il fasse silence, est enfermé dans un discours normatif ou une attitude automatique qui tournent à vide.

Une temporalité distendue : la scène comme chambre d'implosion

Dans *Le Firmament*, Chloé Dabert opère un dérèglement radical du temps scénique qui découle directement de la pièce de L. Kirkwood : l'intrigue y est soumise à des rebondissements, des coups de théâtre, mais, paradoxalement, les différents épisodes ne font qu'ajouter à l'épaisseur de l'énigme sans jamais vraiment la résoudre. Le nœud de l'enquête – Sally est-elle ou non enceinte ? – se déplace et les révélations lèvent certains coins du voile mais complexifient la situation au lieu de la simplifier. C'est comme si L. Kirkwood voulait nous montrer que la pertinence est ailleurs. Il ne s'agit donc ni de dérouler des faits ni de faire progresser une enquête. Le temps n'est plus celui du récit, mais celui du ralentissement pathologique,

de la sidération prolongée. Dans la mise en scène de C. Dabert, chaque scène semble se maintenir dans une tension stagnante, une forme d'attente sans objet. Les dialogues hésitent, tournent à vide, se répètent ou deviennent des monologues parallèles : la parole n'éclaire pas, elle s'épuise. Ce que la dramaturge met en scène, c'est une paralysie langagière et une mécanique de l'incommunication. Le spectateur ne comprend pas tout et c'est fondamental : cette zone d'inintelligibilité fait partie du dispositif. Elle nous place dans la position même des adultes face à Sally : à la fois témoins, juges et sourds. L'incompréhension devient alors une modalité du regard, une expérience de la sidération collective.

La mise en scène évacue toute dynamique narrative classique, à partir du texte de L. Kirkwood qu'un autre metteur en scène aurait pu facilement transformer en un thriller judiciaire, à la manière de *Douze en hommes en colère*. C. Dabert refuse cette voie en en désactivant le suspense et en neutralisant la logique du dévoilement progressif. À la place, elle installe une temporalité étouffée, une boucle qui ne se referme jamais. Le spectateur attend une rupture, une réponse, une scène charnière mais rien ne vient. Cette frustration n'est pas un accident, elle est le cœur même de l'expérience : elle rejoue le vertige d'un réel sans issue.

Le ralentissement devient ainsi une matière dramatique à part entière. Il reflète la suspension mentale des personnages, leur impossibilité d'agir ou de comprendre. Cette temporalité distendue agit comme un miroir du traumatisme : elle interdit la linéarité, refuse la clôture, empêche toute catharsis. Le théâtre devient une chambre d'implosion, où le temps ne passe plus mais pèse, s'accumule, se durcit. La sidération n'est pas ici un moment, c'est une durée, une atmosphère, un tempo suffocant. La violence de la société patriarcale n'est par exemple pas exprimée de manière linéaire et frontale, mais suggérée par des bribes de récits qui s'ajoutent les uns aux autres et se rejoignent dans la mémoire des spectateurs bien après la fin de l'expérience théâtrale. Lorsque, à l'acte II, scène 6, Elizabeth Luke évoque le viol qu'elle a subi, elle ne prononce pas le mot mais indique simplement que, jeune servante, elle ne savait pas qu'elle était censée se protéger en poussant une lourde commode devant sa porte.

La comédienne Bénédicte Cerutti raconte cet épisode sans pathos, d'une voix blanche, comme si Elizabeth avait été la seule responsable de cette agression, d'autant plus qu'elle ne connaît même pas l'identité de son violeur. Ce récit s'ajoute à celui d'Emma, qui conserve le couteau offert par son oncle marin revenu à la maison lorsqu'elle était enfant, ou à celui de Janey Nelson battue par son mari qui échappe à la justice. À la fin de la pièce, lorsque, dans l'obscurité, Coombes se met à frapper violemment Sally, à lui donner des coups de pieds dans le ventre, ces récits de violence envers les femmes prennent sens et forment, tous ensemble, un tableau obscur de la domination masculine, d'autant plus que la lumière s'assombrit soudain sur la scène, plongeant les spectateurs dans une émotion brute.

Un théâtre éthique du regard : la sidération comme posture imposée au spectateur

Ce que réussit Chloé Dabert dans *Le Firmament*, c'est à construire une forme de théâtre sidérant non pas en représentant sans cesse une violence spectaculaire, mais en la suggérant d'abord par ces micro-récits, plaçant le spectateur dans une position perceptive radicalement inconfortable. Lorsque la violence déferle enfin sur scène à la fin de la pièce, elle est à la fois de l'ordre du réalisme et de la représentation métonymique : Sally devient alors toutes les femmes et accède au tragique. Tout dans la mise en scène – effets de *chiaroscuro* entre la lumière crue et la semi-obscurité, silences prolongés et moments cacophoniques, absence d'expressivité ou émotions exposées au grand jour – tend vers une multiplication des affects attendus. Le spectateur compatit ou juge, est saisi aux larmes mais rit aussi, croit saisir la situation puis se retrouve dans l'incompréhension totale. Il voit, mais ne saisit pas toujours ; il entend, mais reste parfois à distance ; à d'autres moments, le pathos lui est imposé par des cris de douleur ou des pleurs. Il devient un témoin impuissant, assigné à résidence dans un espace de désorientation.

Ce théâtre n'est pas de l'ordre du commentaire, ni même de la dénonciation : il fait éprouver la sidération, plutôt qu'il ne la donne à voir. C'est là que réside sa force politique. Car cette sidération est plus qu'un affect secondaire : elle devient une esthétique structurante, une forme d'éthique du regard. C. Dabert refuse de simplifier le mal, refuse de résoudre l'opacité du réel, refuse même la consolation narrative. Elle ne nous autorise ni à détourner les yeux, ni à consommer la douleur. Elle nous contraint à habiter un espace de suspension, à regarder sans comprendre, à sentir sans accéder.

Fidèle à son esthétique du tranchant, du non-dit, du silence, la metteuse en scène signe ici une œuvre sans effet mais non sans affect. C'est un théâtre d'exigence, qui fait de l'inconfort une voie d'accès au réel. En ce sens, *Le Firmament* ne traite pas du traumatisme : il fait du traumatisme la matière même du regard scénique.

Fissures du réel : images intercalées, échappées sensibles

Malgré la rigueur clinique de la scénographie, quelques moments viennent fissurer ce dispositif, ouvrant des brèches dans l'abstraction froide. Dès l'ouverture, les jurées sont réunies dans des tableaux presque picturaux : elles cousent, brodent, travaillent à la main alors qu'une bande-son rythme leurs gestes par des percussions régulières. L. Kirkwood, dans le texte original, avait indiqué en didascalie que ces gestes de la vie quotidienne avaient une expression sonore (« *le bébé pleure, la brosse gratte, l'eau éclabousse…* »[2]). Ce geste collectif, suspendu hors de toute narration, évoque à la fois une forme de rituel archaïque et une utopie perdue de sororité. Il instaure un climat, un état d'attention presque sacré. La scène est comme arrêtée, offerte à la contemplation : un prélude fragile, à la fois rassurant par son

2. Lucy Kirkwood, *The Welkin*, *op. cit.*, p. 10 : « *The baby cries, the brush scrapes, the water slops* ».

aspect familier, et inquiétant parce qu'il signifie aussi l'aliénation des femmes par le travail.

Au tout début de l'acte II, après la scène de panique autour de la cheminée, un film est projeté : Sally Poppy et la petite fille dont elle a la charge sont allongées dans l'herbe, regardant le ciel. Cette séquence onirique qui apparaît dans le texte d'origine comme une courte scène muette, mais sans suggestion technique de la part de L. Kirkwood, rompt soudainement avec le dispositif frontal et théâtral et introduit une poétique de la fuite. La caméra glisse, la lumière devient naturelle, les corps se relâchent. On quitte l'enfermement pour un espace ouvert, bucolique, mais traversé d'un doute : est-ce un souvenir ? une projection mentale ? un fantasme d'innocence ? Ce film agit comme un contrepoint sensoriel, une parenthèse de douceur qui ne peut que renforcer, par contraste, la violence de ce qui suit.

Enfin, la comète – mentionnée plusieurs fois dans le texte comme un élément de superstition censé exercer une influence néfaste sur les êtres ou l'environnement – surgit deux fois comme une image presque mythologique. Elle n'est pas montrée directement, mais évoquée, projetée, matérialisée en image ou en lumière. Elle fonctionne comme un symbole d'irruption, de sidération cosmique : un corps céleste qui traverse le ciel comme le trauma traverse les vies. C'est une image de la catastrophe, mais aussi du surgissement possible d'un autre ordre, d'une transcendance trouble. Cette présence de la comète, bien que ténue, hante la pièce et renforce la dimension métaphysique du trouble.

Ces trois moments – tableaux initiaux, séquence filmée, images de la comète – ne rompent pas avec l'esthétique sidérante du spectacle : ils en sont les échappées, les interstices, les formes paradoxales de suspension au sein même de la sidération. Chloé Dabert ne les utilise pas pour relâcher la tension, mais pour lui donner un contrechamp poétique, une profondeur affective, qui rend la sidération encore plus palpable.

Conclusion

Avec *Le Firmament*, Chloé Dabert propose une mise en scène où la sidération n'est ni thématisée ni figurée de manière illustrative, mais vécue comme une expérience perceptive et sensorielle. Refusant les ressorts classiques du drame psychologique ou du théâtre à message, elle impose une esthétique de la tension contenue, de l'intervalle, de la distance. Le spectateur n'est jamais conduit, accompagné, guidé vers un sens, il est maintenu dans une attente, une zone grise, un espace de trouble. La scénographie épurée, la figuration métonymique des objets sur scène, la lumière crue ou la semi-obscurité, les silences pleins ou le bruit et la fureur, la direction d'acteurs entre rétention et débordement émotionnel construisent un dispositif scénique où l'on n'assiste pas à un récit linéaire de traumatisme, mais à l'épreuve même du déséquilibre qu'il provoque. C'est une mise en scène où domine le gris, comme pour suggérer la dualité de la représentation : empêchement ou laisser-aller, suspens ou fuite en avant, regard sans appui ou insistance. Le théâtre devient alors non pas un miroir du monde, mais une chambre de résonance, un espace de réverbération entre le non-dit et l'explicite, le vide sensoriel et le trop-plein émotionnel.

Quelques images, rares mais marquantes – les tableaux d'ouverture, la séquence filmée dans l'herbe, les apparitions de la comète – viennent creuser cette expérience du trouble. Elles ne rompent pas avec la sidération, mais en proposent une autre modalité : plus imagée, plus poétique, presque onirique. Elles ouvrent des brèches dans l'austérité du dispositif, sans jamais en neutraliser la force, mais ne font pas oublier les séquences hyperboliques comme les scènes de disputes entre femmes ou la brutalité physique, vision à laquelle le spectateur ne peut échapper.

Par cette radicalité formelle, Chloé Dabert rejoint une lignée de théâtre contemporain où la mise en scène se fait politique non par son contenu, mais par les formes qu'elle engage. Elle signe une œuvre lucide, tendue, sans ornement, qui ne cherche ni à choquer ni à consoler, mais à faire exister le silence comme lieu de pensée.

Le Firmament est ainsi une pièce sidérante non parce qu'elle montre l'indicible, mais parce qu'elle nous y expose lentement, patiemment, irréversiblement.

ENTRETIEN

AVEC DAVID GIRONDIN MOAB

Une esthétique de la sidération dans le théâtre de marionnettes ?

David Girondin Moab est un metteur en scène, plasticien et marionnettiste français. Il est cofondateur du Jardin Parallèle créé en 2010, lieu dédié à la création contemporaine en marionnette et du festival Orbis Pictus créé en 2009 au Palais du Tau de Reims. Diplômé de l'École nationale supérieure des arts de la marionnette de Charleville-Mézières, il développe un univers visuel lié à l'objet, à la matière et à la mécanique poétique. Il accompagne de nombreux artistes en résidence et défend une marionnette d'auteur, exigeante et expérimentale. Son travail explore les limites du visible, entre arts plastiques, théâtre et mouvement avec des formes hybrides qui explorent les champs du fantastique et de la science-fiction avec des spectacles comme *Imomushi* (2009), *Téléportation* (2023) ou plus récemment *Open Haïku* (2025).

Esthétique de la sidération et choix scéniques

Vos spectacles, tels que Téléportation*, intègrent des formes hybrides mêlant marionnettes, vidéo, comédiens et dispositifs immersifs tels que les masques augmentés. Comment ces choix esthétiques et techniques participent-ils, selon vous, d'une écriture scénique de la sidération ? En quoi l'usage spécifique de la marionnette amplifie-t-il cet effet de sidération chez le spectateur ?*

Certaines questions abordées dans le champ du théâtre de la sidération résonnent avec des expériences sensibles que j'ai pu explorer.

Mes premières mises en scène partaient déjà de textes non théâtraux où les éléments de sidération servaient une dramaturgie préexistante. Ces textes étaient choisis en fonction de leur charge marionnettique pressentie avec une dominante fantastique prégnante. J'ai adapté alors des dramaturgies construites à partir de textes littéraires auxquels j'associais des éléments sensoriels (images, objets, sons) comme des intensificateurs émotionnels ou poétiques, des traducteurs sensoriels et tridimensionnels du texte initial. Ces dernières années, ce rapport s'est troublé. Même si je suis toujours hanté par de forts désirs d'adaptation, j'engage plus souvent le travail par la matière ou les concepts en guidant les événements sensoriels vers la dramaturgie dont le plateau a besoin. Et cette bascule vient principalement de nouveaux champs d'exploration générés par les technologies d'aujourd'hui qui m'ont amené à imaginer un théâtre où les éléments de sidération (trouble visuel, décalage rythmique, ambiguïté de l'image) deviennent moteurs narratifs et dramaturgiques. Et c'est à partir d'eux que la dramaturgie émerge, se construit, en réflexion constante avec leur résonance dans les multiples versants d'une écriture contemporaine.

Dans la pluridisciplinarité inhérente au théâtre de marionnette, le choix des objets, leur esthétique, est un acte dramaturgique. Le plateau est un lieu d'émergence sensorielle. Chaque objet y est choisi pour sa densité poétique, sa force symbolique. Le théâtre de la sidération passe aussi, pour moi, par cette micro-dramaturgie de la matière. Dans ce contexte, les nouvelles technologies sont apparues comme de nouvelles sources de jeu et de dramaturgies possibles mais

apportant aussi des contraintes intéressantes. Ces gageures m'ont donné envie de créer avec ces matériaux nouveaux, réalité virtuelle, animatronique, intelligences artificielles, pour lesquelles il n'existe pas de socle dramaturgique correspondant, peu ou pas de littérature poétique connexe, mais qui sont riches de promesses dramaturgiques dystopiques, de science-fiction ou fantastiques. Ces technologies récentes, sans répertoire établi, m'intéressent aussi pour ce vide matériel : elles obligent à créer de nouvelles dynamiques d'écritures, de nouveaux contextes théâtraux, *in vivo*. Et aussi, elles engendrent un nouveau rapport au spectateur, totalement inédit.

Le masque augmenté (masque qui a sa vie propre, qui est porté par le spectateur et qui transmet des informations à ce dernier) en est un exemple fort. Il génère une double narration, celle, intérieure, de l'acteur-spectateur qui le porte (et qui devient le récepteur-acteur d'un univers climatique fécond) et celle du dispositif global lui-même. Il immerge ce spectateur-acteur dans un univers altéré que les autres spectateurs observent et décryptent. Il installe d'emblée un climat de vertige poétique. Le récit cadre s'en trouve consolidé mais la narration interne reste mouvante avec une marge d'improvisation, d'impromptus. Les choix techniques et esthétiques deviennent le socle même de l'expérience dramaturgique. La sidération sensorielle ouvre un point d'accès à une perception et à une expérience symbolique ou poétique du réel. Le spectateur n'assiste pas seulement à une scène : il est convoqué, traversé, rendu perméable. La sidération naît de cette charge émotionnelle, qui déborde les cadres ordinaires du théâtre.

Marionnette, ambiguïté vitale et sidération

Dans Imomushi*, la marionnette semble suspendue entre vie et mort, provoquant un trouble qui rappelle la scène de* Mélite *étudiée par Sandrine Berrégard, où Éraste est frappé d'horreur à la vue des amants supposés morts. Pensez-vous que la matérialité propre de la marionnette — sa corporéité ambiguë — intensifie la sidération liée à la perte ou à la*

trahison ? Cherchez-vous à faire émerger une forme de transcendance à travers cette perturbation visuelle ?

La marionnette est déjà un objet ambivalent, entre mort et vie, entre inertie et pulsion. Dans *Imomushi*, cette ambiguïté est centrale. Elle est renforcée par le réalisme physique de ce corps revenu brûlé et tronqué par la guerre. Un corps qui porte les stigmates de la mort mais un corps paradoxalement vivant (par son appétit de vivre et par l'animation du marionnettiste invisible). Ce corps, sans bras ni jambes, n'est plus qu'un tronc et un regard avide et silencieux. La marionnette agit, elle désire, elle provoque. Les acteurs qui gravitent autour d'elle décryptent partiellement ses désirs et pulsions. Il y a là une forme de sidération qui est spectaculaire (le corps réaliste et invraisemblable dans le même temps) et métaphysique : qu'est-ce qui fait qu'un objet nous touche ? Qu'est-ce qu'un désir sans langage porté par un objet ? Et comment un marionnettiste traduit-il ce désir porté par un corps si limité ? On touche au cœur des enjeux de manipulation et du sens porté par la manipulation d'un objet vivant, activé par le geste plastique et par un rapport intime avec la matière. C'est le regard donné à cet objet (par l'art du marionnettiste) qui lui donne une conscience. Et cette vie activée est un choc visuel accru par un autre réalisme, celui du plateau de théâtre devenu hanté par une vie trouble et probablement insoutenable pour le spectateur, celle d'un objet mort-vivant.

La marionnette, par sa nature même, est toujours un corps en suspens. Elle vit à travers un autre, mais elle semble aussi vivre malgré cet autre. Ce paradoxe la rend fascinante. Elle évoque un corps sans autonomie, et pourtant, elle contient une charge d'âme, un souffle qui transmute son état d'objet. Cette ambivalence intensifie encore la sidération lorsqu'elle est liée à des thèmes comme la mort, la solitude ou l'abandon : on ne sait plus ce que l'on regarde (un cadavre animé ? Un être empêché ?). La marionnette devient le lieu d'un drame existentiel. Et c'est dans cette incertitude, dans ce flottement entre incarnation et absence, qu'émerge parfois une forme de transcendance et qu'elle devient mystique. Le spectateur projette, imagine, complète. Il est troublé par ce qu'il voit et par ce qu'il ressent sans

pouvoir l'expliquer. C'est là, pour moi, que réside la force de l'objet qui prend vie.

Formes marionnettiques et effets spécifiques de sidération

En tant que codirecteur du festival Orbis Pictus, vous explorez une pluralité de formes : marionnettes portées, objets détournés, ombres, etc. Avez-vous observé que certaines de ces formes marionnettiques provoquent plus intensément une sidération particulière, par exemple par la création d'un double inquiétant ou d'un effet cauchemardesque, comme dans No hay ser padre siendo Rey *?*

Certaines formes provoquent une sidération plus marquée : les marionnettes grandeur nature, les objets anthropomorphiques… Le trouble peut naître de l'excès de réalisme comme de son absence. Mais il y a un effet propre à la marionnette qui génère de l'inquiétude et qui est l'effet de double. Le moment où l'objet devient presque humain, où l'humain prend une énergie d'objet sur le plateau. Le spectateur se perd, ne sait plus où situer la vie et s'ouvre à une confusion fertile, une inquiétude diffuse que l'on retrouve dans les récits fantastiques qui traitent du double comme d'un rendez-vous avec la mort. Comme si cette possible démultiplication de soi créait un vertige dans la machine qui impose la disparition d'un des deux doubles et le plus souvent du vrai.

Ces formes marionnettiques portent une charge de sidération à la frontière entre le familier et de l'insolite, une zone trouble connue sous le nom de « vallée de l'étrange[1] ».

Les marionnettes à taille humaine, les formes étranges, molles, altérées, les objets qui s'animent de manière inattendue génèrent un

1. Le terme *uncanny valley* (« vallée de l'étrange », ou parfois « vallée de l'inquiétante étrangeté ») a été proposé en 1970 par Masahiro Mori, roboticien japonais. Il décrit le sentiment de malaise ou de sidération que l'on ressent lorsqu'un objet artificiel (robot, poupée, marionnette, image numérique) ressemble presque à un humain, sans l'être tout à fait.

effet de saisissement. Cela rejoint la notion d'inquiétante étrangeté mais aussi, plus viscéralement, une forme de perception, presque physique, chez le spectateur. Cette puissance viscérale du trouble est une porte toujours prête à s'entrouvrir avec la marionnette. Cela dépend des techniques marionnettiques mais la marionnette, portée notamment, est une merveilleuse vectrice de climat mental. Elle donne forme à des angoisses diffuses, qui ne sont pas dicibles mais que l'on va clairement ressentir.

Dans *Téléportation*, ce sont les spectateurs eux-mêmes qui deviennent opérateurs de la fiction. Le masque qu'ils portent isole, canalise leur perception et les rend à la fois acteurs et cobayes. Ils deviennent partie intégrante d'un rituel. Ce renversement du point de vue (être dans l'image plutôt que devant elle) participe pleinement à cette esthétique de la sidération. Il y a là une force archaïque : l'objet devient fétiche, le geste devient invocation. C'est un théâtre du trouble et de la fascination.

Enfin, dans le cadre d'Orbis Pictus, ce sont souvent les formes les plus hybrides qui produisent un impact de sidération, les objets mutants, les figures grotesques, les entités informes. Ces formes déplacent le regard, forcent le spectateur à reconsidérer ce qu'il voit et ce qu'il croit voir et questionnent aussi le genre *marionnette* comme concept dans lequel gisent tous les arts dans le temps et l'espace.

Silence, immobilité et sidération morale

Liliane Picciola montre que la sidération chez Rotrou est davantage morale que physique, marquée par le silence et la confusion intérieure. Dans vos spectacles, notamment Noirs comme l'ébène*, comment mobilisez-vous le silence ou l'immobilité de la marionnette pour susciter une sidération morale ou métaphysique, plutôt qu'un simple choc visuel ?*

Le silence densifie l'image. Mais surtout, il la fait parler autrement. Tout est dramaturgie sur le plateau : un son, une apparition fugace, un souffle, un mot. Chaque signe trouve sa place dans cet équilibrage des forces de narration où le texte n'est plus

central. L'immobilité, elle, vient suspendre le temps, comme un gel de la pensée. Ce gel est une traduction de la violence ressentie, d'un trouble traumatique devenu image symbolique. Dans *Noirs comme l'ébène*, certaines marionnettes sont placées là, immobiles, comme les témoins muets d'un drame plus vaste. Elles n'expliquent rien. Mais elles imposent une présence qui déstabilise. Elles obligent à l'introspection, à une forme de sidération intérieure. Ce n'est pas un choc visuel, c'est un ralentissement du rythme intérieur du spectateur. Un vertige. D'autres personnages répètent certaines actions au ralenti. Ils prennent la valeur de souvenirs marquants dans une forme de mémoire collective inventée, comme un registre du trouble, patiemment tenu, et dont on décide de ressortir les épreuves les moins corrodées par le temps pour réanimer l'histoire, sa violence contenue et dans cette violence contenue, la substantifique violence émotionnelle.

Je crois que la sidération, si elle semble venir d'un choc frontal ou d'un effet spectaculaire due aux gestes plastiques et au plaisir que procure la surprise offerte au spectateur, procède également d'une lente dérive sensorielle. C'est une sidération immersive, où le spectateur glisse dans un état second. C'est là que les masques et les marionnettes jouent un rôle crucial.

Rhétorique de l'image et narration sidérante

Christophe Couderc souligne que certaines tragédies s'appuient sur la puissance du récit plutôt que sur la monstration directe. Dans Téléportation*, comment équilibrez-vous narration et image scénique pour susciter la sidération ? Le masque augmenté joue-t-il un rôle dans cette rhétorique visuelle où la sidération serait moins spectaculaire qu'immersive ?*

Dans *Téléportation*, la narration n'est pas frontale. Le maître de cérémonie accueille le public qui s'installe et prend, au fur et à mesure du spectacle, des places qui sont en réalité des rôles. Chaque strate de public entre progressivement dans un rôle par des éléments de jeu qui lui sont confiés ou attribués. Les objets y sont interactifs et

ont une capacité à augmenter chaque spectateur pour l'amener à agir comme un personnage du récit global qui s'écrit, individuellement et en groupe, avec des incertitudes et des surprises. La narration est fragmentaire, lacunaire, dissoute dans les sensations du public, dans le nombre grandissant de spectateurs-acteurs, dans les aléas du spectacle et dans les impulsions du maître de cérémonie. Ce n'est pas seulement un récit que l'on suit, mais une suite d'images, de stimulations, de situations perceptives.

Le masque augmenté y joue un rôle fondamental : il focalise l'attention, il rend le spectateur poreux à une narration sensorielle. Un exosquelette dramaturgique place les spectateurs dans une situation où tous portent le récit et le découvrent dans le même temps, au fil des sons, des objets manipulés, des voix intérieures. Le masque augmenté, lui, combiné à des éléments technologiques internes (sonores, vibratoires ou visuels) et à une partition d'interactions, fait du corps du spectateur (augmenté lui aussi) un lieu d'étrangeté. Il déplace l'humain hors de ses repères spectaculaires mais également expressifs. Il trouble la lisibilité. Le visage du spectateur disparaît et devient surface d'écriture dramaturgique, la parole est détournée, le mouvement devient mécanique ou animal. Ce trouble est un des leviers de la sidération.

La double narration, composée d'un récit sonore perçu à l'intérieur du masque et d'un récit visuel auquel le spectateur participe, naît dans *Téléportation* du décalage entre ce qu'il voit — le dispositif, le masque, l'objet animé — et ce qu'il ressent : l'histoire, les émotions projetées, les affects déclenchés. Cette stratification produit une tension. Elle ouvre un espace mental, poétique et parfois dérangeant. La marionnette amplifie cela : elle est à la fois vide et chargée, manipulée (vie factice) et (réellement) vivante. Elle ne joue pas, elle est. Et cette présence paradoxale déstabilise et force le regard à se poser autrement. La sidération n'y est pas liée à un moment spectaculaire ou dramatique particulier du récit mais elle est immersive, diffuse, parfois douce, parfois dérangeante. Le spectateur est capté par des micro-événements, il entend dans son masque ou dans l'objet qu'il manipule des indications poétiques qui l'amènent à vivre une histoire personnelle tout en activant les éléments du récit cadre. Le masque

l'empêche de regarder autour de lui comme dans un espace classique. Il le force à s'enfoncer dans un espace imaginaire, volontiers hypnotique. La narration est suspendue dans le silence entre deux images. C'est là que naît la sidération : dans cette tension entre ce qui est montré et ce qui ne l'est pas, entre ce qui est perçu et ce qui est interprété et dans un nouveau rapport au public, hyper-immersif, ultra sensoriel.

Violence scénique, souffrance marionnettique

*Plusieurs de vos créations (*Le Golem, Imomushi*) mettent en scène des figures marionnettiques soumises à des formes de supplice ou de défiguration. Quels types de violence vous semblent les plus efficaces pour provoquer une sidération scénique ? Utilisez-vous la répétition ou l'effacement de sens, comme dans les suicides vidés de morale chez Marlowe analysés par Irène Vilquin ?*

La violence ici est d'abord une violence sensorielle et psychique qui s'intensifie au fil du récit vers une violence physique et spectaculaire. Dans *Le Golem* comme dans *Imomushi*, la marionnette souffre non seulement dans son corps matériel, mais dans sa présence même, son trouble identitaire, son étrangeté physique, sa défiguration partielle. Cette altérité crée un choc où le spectateur est confronté à une figure qui échappe aux codes habituels du corps humain. La répétition de climats scéniques suggère une temporalité lancinante qui installe une tension croissante, proche de l'obsession. Cette répétition peut aussi être une manière d'effacer le sens immédiat, de le vider de sa morale ou de sa linéarité. Cette approche vise à ouvrir une faille où la violence devient un phénomène à ressentir, à vivre. Le spectateur est invité à une expérience où la souffrance marionnettique devient un questionnement sur la vie, la mort, l'identité et la fragilité du corps (objet). C'est cette ambiguïté, ce flottement entre présence et absence, vie et mort, qui intensifie la sidération scénique.

Je crois qu'il s'agit également d'insérer la tension du mystère, de l'inexplicable mystique dans laquelle se cache un sens qu'on ne

perçoit pas immédiatement. *Le Golem* de Meyrink porte en lui plus de mystères qui laissent à réfléchir que de lumière crue. Et face à ces mystères, une forme de révélation vient plus tardivement. Dans cette adaptation, la marionnette à taille humaine, double *golemique* de l'acteur est l'objet de choix pour démontrer la supercherie de l'identité et la pureté de l'amnésie. Le spectacle traduit une révolte face à une identité qui nous est assignée et à celle que l'on revendique, les deux relevant de la même absurdité. Dans *Le Golem* comme dans *Imomushi*, les personnages centraux trouveront leur salut dans l'anéantissement. La marionnette comme l'acteur se fondent dans un absolu.

Sidération par surprise ou par rituel

Dans La Tragédie du sac de Cabrières*, Nina Hugot évoque une sidération surgie de la brutalité inattendue. À l'opposé, certaines de vos créations semblent s'inscrire dans un théâtre du rituel, voire du magique. Préférez-vous provoquer la sidération par des ruptures soudaines ou par une lente montée rituelle ? Comment la marionnette soutient-elle l'une ou l'autre de ces dynamiques ?*

La surprise brutale crée une déstabilisation instantanée du spectateur, tandis que la sidération rituelle s'installe lentement, en tissant un climat de tension et de mystère qui finit par submerger. Les deux me fascinent et sont utilisées, selon les nécessités du plateau. La marionnette est un vecteur idéal pour ces deux dynamiques. Dans un choc soudain, elle peut surgir de façon inattendue, sa corporéité étrange ou imparfaite amplifie l'effet de rupture. Mais elle est aussi légitime et intense dans le rituel auquel elle est originellement liée. Ses gestes, son immobilité paradoxale et ses déplacements mécaniques créent un rythme qui peut renforcer la montée progressive vers la sidération.

La marionnette peut être un pont entre ces températures scéniques : elle porte à la fois l'élément de surprise, par sa présence inusitée et saisissante, et la profondeur rituelle, par son langage

corporel singulier. Ces formes de sidération se nourrissent l'une de l'autre pour ouvrir une expérience où le fantastique et l'émotion se déploient pleinement.

Iconoclasme contemporain et images sidérantes

Dans la première modernité, les guerres de religion ont nourri une iconographie violente et sidérante. Vos spectacles, souvent marqués par une charge visuelle forte, s'inspirent-ils d'un iconoclasme contemporain, technologique, médiatique ou politique ? Et comment le masque augmenté redéfinit-il la réception de ces images ?

Si certains de mes spectacles s'inscrivent dans une forme d'iconoclasme contemporain c'est peut-être dans la mesure où ils touchent avant tout par leur impact visuel et technologique à travers une esthétique qui interroge notre rapport aux symboles. Le masque augmenté joue, avec cette question, un rôle central dans une redéfinition de l'iconoclasme. Il est à la fois un filtre et un amplificateur : il déstructure le visage humain tout en lui conférant une dimension symbolique, fétichiste, voire cybernétique. Il renforce la sidération en brouillant les repères identitaires, rendant l'image plus énigmatique, plus troublante, et donc plus puissante dans sa capacité à toucher profondément le spectateur. Et il est porteur d'un sens qui va nourrir un dessein secret, celui de révéler le mystère du spectacle qui s'écrit et s'invente, pour partie, en direct. Le masque augmenté est un vecteur de transformation de l'image scénique, une porte vers un iconoclasme renouvelé qui questionne autant le visible que l'invisible. Mais surtout, il est un appareillage scénique et technologique aux atouts précieux, capable de transmettre des instructions gorgées de dramaturgie à un spectateur qui devient, tel un acteur possédé, porteur d'une partie du spectacle, de textes ou de gestes fondateurs du récit qui s'écrit. La démultiplication de ces objets au plateau convoque un nouveau genre de spectacle, immersif et participatif, aux narrations multiples et enchevêtrées qui tend vers un *climax* commun et dans

lequel on ne sait plus qui est véritablement uniquement spectateur ou entièrement acteur.

Sidération et enjeu politique ou existentiel

Le théâtre de la sidération dans la première modernité servait aussi une finalité politique ou philosophique. Vos créations, comme Noirs comme l'ébène*, cherchent-elles à confronter le spectateur à des questions existentielles ou politiques ? Quel rôle la marionnette joue-t-elle dans cette mise en crise du regard ?*

Noirs comme l'ébène est une adaptation sombre du conte de Blanche-Neige, centrée autour de la figure de la sorcière. Le récit créé prend la forme d'un rituel, presque archaïque, où le conte perd son vernis enfantin pour révéler ses strates plus profondes : jalousie, abandon, solitude, vieillissement, hérédité et désir de contrôle sur l'autre. La marionnette, dans ce contexte, agit comme un double symbolique. Elle matérialise l'écart entre l'humain et le destin, tout ce qu'il ne maîtrise pas. Les masques et objets marionnettiques introduisent une distance sensorielle et poétique qui met le regard en tension. Ils révèlent les zones d'ombre de l'âme humaine avec une intensité que le corps d'un acteur n'atteint pas. La marionnette vient aussi renforcer symboliquement les zones de pouvoir détenues par les acteurs qui s'imposent sur les objets grâce auxquels ils augmentent leur pouvoir, leur force maléfique. La marionnette joue aussi un rôle esthétique autant qu'elle augmente les moments de crise. Elle perturbe la logique narrative classique, elle dérègle la perception. Et dans cette dérégulation naît, je crois, une forme d'interrogation existentielle.

Sidération et salut

Vous avez évoqué à plusieurs reprises la dimension rituelle du théâtre, notamment par le biais de l'animation magique de l'objet. Dans The Tragedy of Mariam, *Sophie Lemercier-Goddard évoque une stupeur qui conduit à la conjuration du désastre. Pensez-vous que la sidération peut, au-delà de l'effroi, ouvrir à une forme de salut ou de reconfiguration intérieure du spectateur ?*

Je crois que la sidération, au-delà de l'effroi, du choc, peut ouvrir une voie de salut ou de transformation intérieure du spectateur. Le théâtre, dans sa dimension rituelle, agit comme un espace où le sensible est intensifié, où l'objet animé, le masque, deviennent des vecteurs magiques capables de provoquer une stupeur du spectateur. Cette sidération est une faille, une ouverture qui permet une reconfiguration intime, une prise de conscience nouvelle vers un précipice intime à explorer. Elle offre un moment suspendu où le spectateur éprouve un déplacement de son regard, de ses émotions et certainement de ses certitudes. Le théâtre sidérant, à travers ses formes hybrides et ses rituels, devient un lieu d'accueil de chaos et de renaissance où le spectacle agit comme dans un rituel de guérison collective et individuelle. Je crois aussi que la dimension participative permet aux spectateurs de retrouver, par une énergie, la communion qui était spontanée lors des rassemblements religieux ou populaires du passé.

La marionnette est un art magique, pas seulement dans le sens de l'illusion ou de la technique maîtrisée, mais dans celui plus ancien, plus archaïque, de la magie rituelle ; un art qui convoque les puissances invisibles, qui manipule des présences. Quand un objet s'anime, il y a une foi en une vie fictive qui se met en place mais aussi quelque chose qui relève de la transe, d'une forme de somnambulisme communicatif qui passe du manipulateur au spectateur. La marionnette s'adresse à quelque chose d'inconscient, de primitif. La sidération qu'elle provoque est proche de la révélation, elle ouvre un seuil entre les mondes. Avec la technologie, ce champ magique se déploie : lumière fragmentée et contrôlée, sons spatialisés, mouvements automatisés… Tout cela amplifie l'étrangeté. Mais au fond, c'est

toujours un rituel : on convoque une présence, on lui donne corps, on la laisse parler et on espère qu'elle nous révèlera quelque chose.

Vers un théâtre sidérant augmenté ?

Envisagez-vous d'approfondir l'usage de technologies immersives (réalité virtuelle, animatronique, dispositifs interactifs) pour renouveler l'expérience sidérante du théâtre ? Ces outils pourraient-ils, selon vous, prolonger la sidération émotionnelle et spirituelle que vous recherchez déjà par la marionnette ?

Il y a dans les technologies immersives un potentiel de renouvellement de l'expérience théâtrale et de son impact sensoriel sur le spectateur. La réalité virtuelle, l'animatronique ou encore les dispositifs interactifs offrent de nouveaux moyens de plonger le spectateur au cœur d'un univers sensoriel et émotionnel intense, amplifiant ainsi la sidération. L'enjeu est de créer une synergie entre ces outils modernes et les formes traditionnelles, pour prolonger la sidération sensorielle et visuelle. Dans cette hybridation pourrait se profiler un théâtre sidérant augmenté, où la technologie serait un prolongement organique de la vie scénique, ouvrant de nouvelles voies de transformation pour le spectateur. L'intelligence artificielle peut être un levier puissant pour enrichir cette expérience sidérante augmentée. Elle peut personnaliser l'immersion en adaptant en temps réel le spectacle aux réactions du spectateur, créer des interactions plus fluides et organiques avec les marionnettes et leurs dispositifs animatroniques, voire générer des éléments textuels, visuels ou sonores uniques à chaque représentation. C'est peut-être aussi la voie à une nouvelle forme de collaboration créative où la spontanéité et l'imprévu peuvent nourrir le jeu scénique. C'est réellement un potentiel partenaire dans une dramaturgie vivante, qui, en amplifiant la dimension sensorielle et émotionnelle d'un spectacle, resterait au service de la poésie du spectacle et des intentions d'un metteur en scène.

Mille et une nuits, 2007. Crédits photos : Cie Pseudonymo.

Imomushi, 2009. Crédits photos : Grégory Marza et Cie Pseudonymo.

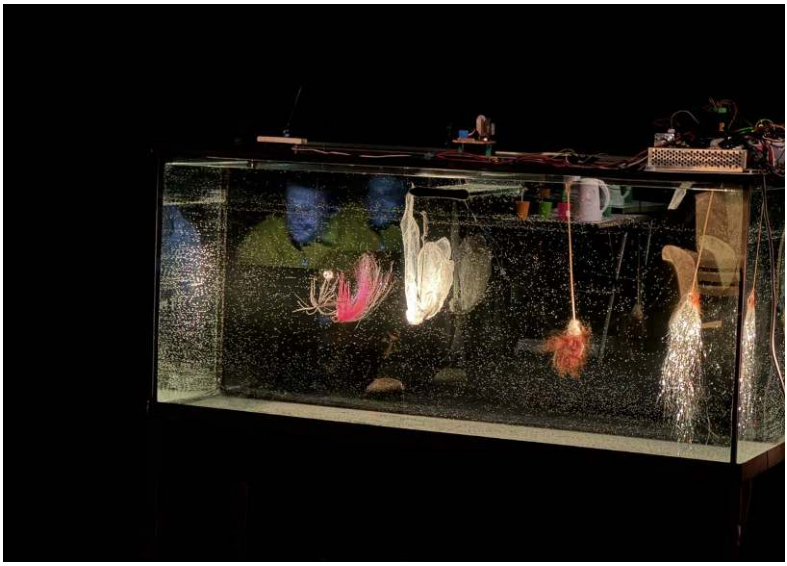
Imomushi, 2009. Crédits photos : Grégory Marza et Cie Pseudonymo.

Noirs comme l'ébène, 2018. Crédits photos : Cie Pseudonymo.

Incantations, 2018. Crédits photos : Cie Pseudonymo.

Téléportation, 2023. Crédits photos : Cie Pseudonymo.

Le Golem, 2024. Crédits photos : Cie Pseudonymo.



Open HaïKu, 2025. Crédits photos : Cie Pseudonymo.