

AMBIGUÏTÉS ET FONCTIONS DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

LICENCE 1 COURS

*Dicique beatus
Ante obitum nemo supremaque funera debet*¹.

Nul ne peut être considéré comme heureux avant d'être mort et d'avoir reçu les ultimes funérailles.

¹ Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. G. Lafaye, trad. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 114 (III ; v. 136-137).

INTRODUCTION

POURQUOI PARLER DE LA MORT AU THÉÂTRE ?

LE THÉÂTRE, ART VIVANT

De façon générale, « la littérature entretient des relations exceptionnelles, consubstantielles, au sens strict : essentielles avec la mort² » ; pourquoi, dès lors, parler spécifiquement du théâtre ? C'est la dimension fondamentalement référentielle de ce dernier qui nous intéresse ici. En effet,

Le théâtre ne fait pas appel à des catégories qu'il aurait le privilège de créer. Le drame est dans le monde avant d'être sur la scène. Les Grecs ont créé leur tragédie pour exprimer la situation tragique de l'homme dans l'univers.³

C'est notamment de cette façon qu'il importe de comprendre la définition aristotélicienne du théâtre. Selon Aristote, en effet, le théâtre est fondé sur le principe de l'imitation (*mimésis*) ; c'est ce qui le distingue de l'épopée, qui est un récit. Le théâtre dans l'absolu n'existe donc pas : il est relatif aux êtres humains qui en écrivent le texte, qui le jouent sur scène, ou qui l'entendent prononcer devant eux, quand ils sont assis dans le public.

Car le lien entre public et personnage dramatique est essentiel : il ne faut pas oublier que, contrairement aux autres genres littéraires, le théâtre se définit avant tout comme un art vivant. Dans le cadre de la représentation, personnages et public sont indissolublement liés : le surgissement des personnages dépend de la présence du spectateur.

Les spectateurs ne sont pas seulement des témoins : sans eux, ce qui se passe sur la scène n'aurait point d'existence. [...] Qu'est-ce que cette existence dont vivent les personnages sur la scène et à laquelle participent les choses qui meublent la scène ?⁴

2 Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995, p. 3.

3 Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, 1991, p. 17.

4 H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, p. 25-26.

Sans public, pas de personnages, donc pas de théâtre – et c'est pourquoi une partie de ce cours sera consacrée à la question de la représentation et de ses implications : en dernière analyse, même le « théâtre dans un fauteuil » d'Alfred de Musset est voué à la représentation.

Or la représentation théâtrale peut être conçue comme une métaphore de la vie : ayant un début, un commencement et une fin ancrés dans *l'hic et nunc*, elle contient en elle-même le germe de sa propre fin. Les personnages de théâtre, quant à eux, constituent des métaphores ambulantes de la finitude de l'être humain. Ce double état de fait est renforcé par le caractère nécessairement daté de toute mise en scène : comme celle-ci dépend à la fois de la sensibilité de celui qui la réalise et des goûts du public, elle ne peut qu'être profondément marquée par son époque. En témoignent de façon particulièrement vive, notamment, les enregistrements réalisés par Sarah Bernhardt lorsqu'elle tenait le rôle de la Phèdre de Racine : celle qui était considérée comme un « monstre sacré » à son époque est, aujourd'hui, devenue quasiment inaudible, tant les usages de diction ont changé.

C'est pour toutes ces raisons que la captation d'un spectacle dramatique pose problème (contrairement au cinéma, dont le principe consiste justement à figer l'image), et a quelque chose de lugubre. Filmer une pièce de théâtre revient, en quelque sorte, à la momifier – et cela est particulièrement vrai quand la captation est faite sans le public. Si les enregistrements ainsi réalisés constituent de précieuses sources pour l'historien du théâtre, ils ne peuvent guère prétendre rivaliser avec le surgissement vivant et unique que constitue la représentation théâtrale.

LE THÉÂTRE, UN JEU

Le théâtre peut donc être conçu comme un discours sur l'existence (pour reprendre la terminologie de Henri Gouhier) ; en cela, il tient nécessairement un discours sur la mort⁵. De quel ordre relève-t-il ? On ne saurait le confondre avec celui que tient une philosophie ou une religion (même s'il est lié, à l'origine, à la religion dans l'Antiquité grecque⁶) – ne serait-ce que parce qu'il ne peut pas être considéré comme une consolation susceptible d'apaiser l'angoisse suscitée par la conscience de la mort :

5 Même si le thème est plus ou moins obsédant selon les périodes, ce qui suppose une historicité de l'inspiration macabre au théâtre. En effet, l'intérêt des auteurs dramatiques pour la mort connaît des pics : en témoigne, notamment le travail de Sylvain Ledda sur la représentation de la mort sur la scène romantique. À l'inverse, le théâtre du XVIII^e siècle n'est que peu concerné par les situations où la vie d'un personnage est engagée (la tragédie héritée du siècle précédent mise à part. Sur ce point, voir *infra*, « Le théâtre du XVIII^e siècle, ou la mort évincée ».

6 Voir Paul Demont et Anne Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 39-41.

Chez l'homme l'effrayante certitude de la mort a fait son apparition en même temps que la raison. Mais comme, dans la nature, un remède, ou tout au moins une compensation, est généralement joint à tout mal, ainsi cette même réflexion, qui a fait naître la connaissance de la mort, procure aussi à l'homme des opinions métaphysiques qui en consolent, et dont l'animal n'est pas capable et n'éprouve pas le besoin. C'est cette fin que visent principalement toutes les religions et tous les systèmes philosophiques ; ils sont donc, au premier chef, l'antidote que la raison qui réfléchit produit, par ses ressources propres, contre la certitude de la mort.⁷

Par ailleurs, philosophie et religion relèvent de la métaphysique, envisagent l'ensemble de la condition humaine, voire visent l'abstraction. Le théâtre, lui, constitue une mise en situation, parce qu'il envisage la vie et la mort des hommes dans leur individualité et en contexte :

[La situation dramatique] est la forme intrinsèque du système de forces qu'incarnent les personnages, à un moment donné, étant bien entendu que ces forces résident dans les personnages, et sont en eux ; mais que d'autre part elles les transcendent, les dépassent, les surmontent ou les surplombent, puisque leur système morphologique, resserré et pour ainsi dire annelé sur eux et en eux, préside de proche en proche à tout l'univers théâtral dont ce centre vif est le cœur battant.

Et c'est ce que confirme un dernier caractère de la situation ; ces forces, si inhérentes ou adhérentes qu'elles soient à chaque personnage (elles tiennent à lui par son caractère, par ses passions, par toute son âme) sont d'autre part solidaires de tout l'univers où sont plongés ces personnages, et de tout l'ensemble des conditions d'existence et de vie que cet univers leur fait à chacun et à tous ensemble.⁸

Dans la mesure où le théâtre traite de l'existence humaine de façon individualisée, personnalisée, il instaure une distance fondamentale et irréductible entre public et personnage – c'est ce qui explique le fait que la représentation de la mort ne renvoie pas nécessairement au vécu du spectateur⁹.

Si le théâtre n'est pas un discours philosophique ou religieux sur la mort, qu'est-il donc ? Comme l'indique la terminologie la plus commune de la profession, il s'agit d'un « jeu », dans tous les sens du terme. La notion permet de penser à la fois la proximité et la distance entre public et personnage de théâtre¹⁰. Selon les analyses de Roger Caillois, le jeu se définit comme une activité « libre », « séparée », « incertaine », « improductive », « réglée » et « fictive¹¹ » – ce qui nous

7 A. Schopenhauer, *Métaphysique de la mort*, dans *Métaphysique de l'amour, Métaphysique de la mort*, trad. M. Simon, Paris, 10/18, p. 91-92.

8 Étienne Souriau, *Les Deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1950, p. 38-39.

9 Sur ce point, voir M. Picard, *La Littérature et la mort*, p. 14.

10 Sur ce point, Michel Picard a le tort de ne pas percevoir la spécificité du théâtre, malgré l'indéniable pertinence de ses propos : « Le message idéologique, même dans la "littérature d'idées", manque de *jeu* ; ses significations tendent vers l'univocité et la critique littéraire traditionnelle les transmet en les rivétant, boulonnant, assujettissant encore davantage. Or, et ce n'est pas un jeu de mots, il faut que le texte joue pour permettre le jeu littéraire. » (M. Picard, *La Littérature et la mort*, p. 19).

11 « Pour l'instant, les analyses précédentes permettent déjà de définir essentiellement le jeu comme une activité : 1- *libre* : à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux ; 2- *séparée* : circonscrite dans les limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance ; 3- *incertaine* : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ; 4- *improductive* : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie ; 5- *régulée* : soumise à des conventions qui

intéresse ici tout particulièrement sont les troisième, cinquième et sixième données. En effet, même lorsqu'un dramaturge traite un sujet bien connu, il peut toujours se réserver la possibilité de l'altérer pour le plier à sa volonté (tel Jean Magnon qui, dans son *Tite* – 1660 – marie l'empereur romain Titus à la reine de Judée Bérénice, alors que tout un chacun sait, grâce à Suétone, qu'ils ont dû se séparer *invitus, invitam*¹²) ; par ailleurs, même quand un auteur se conforme à l'horizon d'attente du spectateur, il peut lui ménager des surprises en laissant planer le suspense sur la façon dont les événements vont se dérouler. En ce qui concerne le caractère « réglé » du jeu, il ne faut pas oublier que le théâtre est un art de pure conventions – au pluriel, puisqu'elles changent d'une période à l'autre : il est difficile de confondre le théâtre grec antique avec celui du XIX^e siècle français. Enfin, nous nous en remettons à la formulation de Roger Caillois pour éclairer ce qu'il faut entendre par sa dimension fictive : pour lui, le jeu est une « activité fictive » car « accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante ». Il manifeste ici, de la manière la plus nette, la distance dont nous parlions plus haut, entre personnages et public – distance que n'établissent pas la philosophie et la religion.

Ce qui différencie ainsi fondamentalement le théâtre de ces dernières, et de la vie elle-même, c'est que l'être humain, en la personne du dramaturge, accède au rang de Dieu. Là où, dans la réalité, l'homme « ne connaît ni le jour, ni l'heure¹³ », le dramaturge, véritable démiurge, devient maître de la vie et de la mort. Représenter cette dernière devient, dès lors, un moyen de désarmer le tragique de la condition humaine¹⁴.

LE THÉÂTRE, BANC D'ESSAI DE LA MORT

Ainsi faut-il voir le théâtre comme un banc d'essai pour jouer à se faire peur, et ce à de nombreux points de vue. Tout d'abord, les dramaturges ne se contentent pas de mettre en scène la mort simplement « événementielle » :

suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ; 6- *fictive* : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante. » Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967 [1958], p. 42-43.

12 Malgré lui, malgré elle. Voir Suétone, *Vies des douze Césars*, trad. H. Ailloud, Paris, Gallimard, p. 404 (« Vie de Titus », VII).

13 « Veillez, car vous ne savez ni le jour ni l'heure. » Matthieu 25, 13. Ces propos, tenus par le Christ, concluent la parabole des dix vierges sages et folles et constituent le prodrome de la parabole des talents.

14 Voir Lucien Guirlinger, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », in *Les Représentations de la mort, Actes du colloque organisé par le Centre de Recherche en Littératures, Linguistique et Civilisation*, Université de Bretagne-Sud, Lorient, 8-10 novembre 2000, Rennes, PUR, 2002.

Quand on pense à la mort au théâtre, on a immédiatement à l'esprit la mort événementielle, l'incident ou l'accident malheureux qui vient brutalement modifier le cours de l'intrigue, ou qui déclenche une crise qui sera le nœud de la tragédie ou du drame. On songe à la mort coup de théâtre, à la péripétie attendue ou non, ou encore à la catastrophe finale, dénouement fatal où la vie du héros arrive à son terme, avec la fin du spectacle, par le meurtre, par le suicide, par quelque mort surnaturelle où interviennent des forces qui dépassent l'homme. Cette mort est essentiellement spectaculaire : c'est l'événement qui cristallise la violence contenue dans l'œuvre dramatique. [...] La mort n'est alors qu'un moment du spectacle, un moment chargé de fureur homicide, qui suscite la terreur ou la pitié, parfois l'admiration. La mort est davantage présente par ses répercussions sur la psychologie des personnages, par ses conséquences sur le déroulement de l'intrigue. En tout cas, elle n'est pas au centre de l'œuvre dramatique.¹⁵

Si la mort peut être, de fait, le simple aboutissement de la pièce de théâtre, elle peut également fonder la structure de la pièce, voir en constituer le cœur. Par ailleurs, elle peut revêtir des sens bien différents d'une pièce à l'autre, même si celles-ci traitent toutes deux du même sujet (voir *infra*, « Variations sur un même thème »).

Ainsi importe-t-il de ne pas considérer la mort comme une simple facilité de scénario ou de pensée, mais comme une ressource riche de multiples potentialités dans le théâtre français – ce que nous allons voir aussi bien des points de vue générique (au sens littéraire du terme : contrairement à ce qu'on peut croire au premier abord, la mort n'est pas associée nécessairement à tel ou tel genre dramatique), esthétique (comment mettre en scène la mort ? Comment tirer le plus d'effet possible de la mort d'un personnage ? Faut-il d'ailleurs nécessairement en tirer un effet frappant ?), dramaturgique (la mort n'est pas toujours une fin ; elle peut également constituer un moyen) que sémantique (quels divers sens peut revêtir la mort au théâtre ?).

15 J. Claude, « La mort au théâtre : l'exemple du *Roi se meurt* de Ionesco », dans *La Mort en toutes lettres*, Nancy, PUN, 1983, p. 239.

MORT ET GENRES DRAMATIQUES

INTRODUCTION

Les genres [dramatiques] constituent [...] des codes collectifs. L'auteur dramatique est tributaire des usages en vigueur en son temps. Il peut s'en accommoder au mieux : Racine a trouvé dans la tragédie classique une forme resserrée, concentrée, qu'il a utilisée à merveille. Il peut aussi y être réticent et entreprendre de les modifier : ainsi a fait Hugo, ainsi ont fait Brecht, Beckett et bien d'autres.¹⁶

Dans ces quelques lignes, Alain Viala et Daniel Mesguich manifestent deux faits essentiels : d'une part, le caractère fondamentalement conventionnel des genres littéraires¹⁷ ; d'autre part, la liberté que peut décider de s'accorder un auteur vis-à-vis des conventions qui sont associées aux genres dramatiques. De ce double état de fait découle la nécessité d'envisager ces derniers de façon complexe : car on ne saurait les considérer comme des sortes d'idées platoniciennes : il n'y a pas de « comédie » ni de « tragédie » par excellence. Le penser reviendrait à supposer que les genres dramatiques constituent des entités stables, par-delà les époques – ce qui ne saurait être convaincant. Ainsi importe-t-il de se défaire de quelques idées tenaces, notamment attachées aux deux genres essentiels du théâtre français, que sont la comédie et la tragédie¹⁸.

16 Alain Viala et Daniel Mesguich, *Le Théâtre*, Paris, PUF, 2011.

17 Un code est un ensemble de signes arbitraires, par lequel un groupe de personnes se comprend – il suffit de penser au code morse et d'avoir lu le *Cratyle* de Platon pour être convaincu de l'artificialité de tout code, articulé ou non.

18 La place de la mort dans le drame romantique, que Sylvain Ledda considère comme une « grande exhibition macabre » (*Des feux dans l'ombre, La Représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, H. Champion, 2009, p. 17), sera évoquée ultérieurement (voir *infra*, « Le XIX^e siècle : le théâtre de la mort triomphante »).

LA PRÉSENCE DE LA MORT DANS LA COMÉDIE EST-ELLE UN PARADOXE GÉNÉRIQUE ?

THÉORIES DE LA COMÉDIE AU XVII^E SIÈCLE : ABSENCE DU PÉRIL DE MORT

De nos jours, qui dit comédie semble dire absence de morts. La raison en remonte au XVII^e siècle, où dramaturges et théoriciens définissent justement le genre d'après ce critère. Ainsi fait, par exemple, Jean Mairet dans la préface de sa *Silvanire*¹⁹ :

La Comédie est une représentation d'une fortune privée sans aucun danger de la vie. Elle vient du mot κόμη [kômè] qui veut dire bourgs ou villages, à cause que la jeunesse de l'Attique avait accoutumé de la représenter à la campagne. [...]

La Comédie [...] est un certain jeu qui nous figure la vie des personnes de médiocre condition, et qui montre aux pères et aux enfants de la famille la façon de bien vivre réciproquement entre eux : et le commencement d'ordinaire n'en doit pas être joyeux, comme la fin au contraire ne doit jamais en être triste.²⁰

Ainsi fait également Pierre Corneille, qui estime notamment que son *Don Sanche d'Aragon*²¹ est une véritable comédie, [...] *puisque'on n'y voit naître aucun péril, par qui nous puissions être portés à la pitié, ou à la crainte*²² ». En effet, selon lui,

La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet, une action illustre, extraordinaire, sérieuse ; celle-là s'arrête à une action commune et enjouée : celle-ci demande de grands périls pour ses héros, celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang parmi ses acteurs.²³

19 Jean Mairet (1604-1686) est un dramaturge français, auteur de six tragi-comédies, trois tragédies, deux pastorales et une comédie. Il est surtout connu pour avoir remis la tragédie au goût du jour, en 1634, avec sa *Sophonisbe*.

20 J. Mairet, « Préface en forme de discours poétique » à *La Silvanire* (1631), dans *Théâtre complet*, t. 2, Paris, H. Champion, p. 410-411.

21 *Don Sanche d'Aragon* est la première comédie héroïque de Corneille (1650). Les spectateurs y suivent le destin du « cavalier inconnu » Carlos – qu'ils deviennent être Don Sanche, fils du défunt roi d'Aragon. Malgré son éducation obscure – « Carlos » se croit fils d'un pêcheur nommé Nugne –, le héros s'est glorieusement illustré sur le champ de bataille, au point de surpasser les plus grands nobles du royaume : Don Lope de Guzman, Don Manrique de Lare et Don Alvar de Lune – entre lesquels la reine de Castille, Dona Isabelle, est censée choisir un époux. Quoique le cœur de celle-ci penche vers Carlos, elle ne peut se résoudre à une mésalliance : elle charge donc ce dernier de choisir pour elle entre les trois nobles en question. Carlos les provoque en duel : celui qui le vaincra aura la main de la reine. Dona Isabelle empêche la tenue du duel. Sur ces entrefaites, tout se renverse : le bruit court que « Carlos » serait Don Sanche. Don Lope et Don Manrique cessent alors de prétendre à la main de la reine et veulent à toute force faire reconnaître en « Carlos » le successeur du roi Fernand. Contre toute attente, le héros s'insurge : il refuse le lustre d'une gloire empruntée. La preuve de sa naissance, apportée providentiellement, le convainc de son illustre naissance : il accepte alors d'épouser Dona Isabelle et accorde sa sœur, Dona Elvire, à Don Alvar.

22 P. Corneille, épître dédicatoire de *Don Sanche d'Aragon*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, t. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, p. 551. Nous soulignons.

23 P. Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. 3, 1987, p. 125.

Le procédé est d'autant plus marquant que, là où Racine fait de sa *Bérénice*²⁴ (1671) une tragédie, en raison de la pitié qu'elle suscite chez le spectateur, Corneille affirme que son *Tite et Bérénice* (1671), qui traite le même sujet²⁵, est une *comédie* héroïque (nous soulignons), notamment parce qu'on n'y trouve aucun péril de mort.

Ainsi, il semble que nous nous trouvions face à une fin de non-recevoir. Mais il importe de ne pas s'arrêter là, pour deux raisons. Tout d'abord, il y a loin de la théorie à la pratique. Sur ce point, le théâtre ne fait pas exception à la règle ; et de fait, les définitions sus-citées sont loin d'être constamment suivies. Par ailleurs, et surtout, ces définitions ne se vérifient tout simplement pas dans la diachronie : l'œuvre comique de Musset, à elle seule, constitue un démenti formel et magistral à l'idée selon laquelle comédie et mort seraient strictement incompatibles.

LA MORT DANS LA COMÉDIE AU XVII^E SIÈCLE : DES MORTS SURTOUT SYMBOLIQUES

Ce n'est pas parce qu'aucun personnage n'expire au cours d'une comédie que son spectateur sort de la salle de représentation totalement satisfait. En témoignent deux pièces aux enjeux fort différents, mais au principe similaire : *La Place royale, ou L'Amoureux extravagant* de Corneille (1634) et *Le Misanthrope, ou L'Atrabilaire amoureux* de Molière (1666).

La Place royale est une comédie amère ; elle met en scène deux jeunes amoureux, Alidor et Angélique. Rien ne s'oppose à leur union, sinon le fait qu'Alidor veut à tout prix « la liberté dans le milieu des fers ». S'il est véritablement amoureux de sa promise, il ne supporte pas l'idée de lui être définitivement uni ; aussi tente-t-il de la faire enlever par un ami, Cléandre. L'entreprise échoue, puisque Cléandre enlève l'amie d'Angélique, Phylis. Dépitée par le comportement d'Alidor, Angélique « ne voit plus rien qui la retienne au monde » (V, 7) : elle décide donc d'entrer au couvent. De son côté, Alidor se réjouit de se voir désormais libre de toute entrave : il « [voit] sans regret qu'elle se donne à Dieu » (V, 8).

24 L'empereur romain Titus doit quitter son amante, la reine de Judée Bérénice, car les Romains ne sauraient souffrir qu'il épouse une reine. Cette intrigue amoureuse se double d'une deuxième : Bérénice est également aimée du roi de Comagène Antiochus, qui ne désespère pas de la conquérir une fois qu'elle aura été repoussée par l'empereur. Ses attentes sont déçues : sans espoir de voir un jour Titus renoncer à son devoir, elle se retire dans son royaume. La pièce se conclut donc sur le malheur des trois personnages.

25 *Tite et Bérénice* met également en scène les amours malheureuses des deux personnages éponymes, mais les double d'une intrigue d'ordre politique. En effet, Tite est censé épouser l'ambitieuse Domitie qui, en tant que fille du défunt général Corbulon, estime avoir des droits sur l'Empire et menace de faire sombrer Rome dans le chaos si Tite ne l'épouse pas. L'empereur doit donc éviter l'anarchie à deux titres : d'une part celle qu'il créerait en épousant Bérénice ; d'autre part celle que déclencherait la fureur de Domitie – celle-ci pouvant être secondée par le frère de Tite, Domitian. Le fils aîné de Vespasien en se vouant au célibat : comme il mourra sans héritier, l'Empire reviendra à son frère Domitian. Domitie est donc assurée de régner à terme. Quant aux deux personnages éponymes, ils s'assurent une gloire sans égale en renonçant à satisfaire leur amour.

Le « monde » que quitte Angélique est bien évidemment, tout d'abord le milieu mondain qu'elle connaît – celui que la Place royale, son lieu de réunion par excellence, symbolise ; mais c'est surtout le monde séculier dans l'ensemble. Comme elle le précise bien, « un *cloître* désormais bornera [ses] désirs » (V, 7), ce qui signifie qu'elle va entrer dans un ordre contemplatif (comme, par exemple, celui du Carmel), particulièrement isolé du monde (contrairement, par exemple, à l'ordre des sœurs apostoliques dominicaines, qui partagent leur vie entre leur couvent et le monde séculier). Ainsi « dit-[elle] au monde un éternel adieu » (V, 8).

Molière recourt au même principe dans son *Misanthrope* dont le héros, Alceste (« atrabilaire amoureux », précise le sous-titre de la comédie), aime la coquette Célimène. À la fin de la pièce, il décide de quitter le monde pour un « désert où il a fait vœu de vivre » pour deux raisons : tout d'abord, parce qu'il a perdu un procès alors qu'il avait techniquement le droit pour lui ; ensuite, parce que Célimène a fait preuve d'une cruelle hypocrisie en le raillant dès qu'il avait le dos tourné, et d'une certaine inconstance en ménageant plusieurs prétendants à la fois. Quand il propose à la jeune femme de l'accompagner, dans un dernier élan amoureux, celle-ci lui répond : « Moi, renoncer au monde avant que de vieillir, / Et dans votre désert aller m'ensevelir ! » (V, 4). On note, ici, d'une part, le recours à l'image de l'enterrement, et d'autre part la dimension méta-théâtrale du dénouement – Alceste quitte aussi bien la Cour que la scène –, qui renforce la symbolique funeste de son départ.

De telles considérations ont poussé certains à considérer la pièce comme une « tragédie ». Une telle opinion ne résiste guère à un examen objectif. Tout d'abord, le personnage d'Alceste correspond à la fois à un caractère (le jaloux) et à un type d'humeur (le mélancolique) qui relèvent du genre comique. Le décalage qui le sépare du monde a, assurément, de graves résonances ; mais ce n'est pas tant ce motif qui importe que le traitement que Molière en fait. En faisant de son héros un personnage excessivement jaloux et inadapté, il empêche sa pièce de verser véritablement dans le pathétique. Qui plus est, il faut considérer l'ami du héros, Philinte, comme un point de compromis : si Molière se contentait de confronter Alceste à la société hypocrite de la Cour, son héros ne pourrait qu'en sortir valorisé. En ajoutant Philinte, le dramaturge ouvre la possibilité d'une voie médiane, qui manifeste ce que le comportement d'Alceste a d'excessif, donc d'indu.

Certes, il est possible de mettre en scène *Le Misanthrope* de façon plus ou moins sérieuse, mais il faut bien penser que, dans la tradition dramatique occidentale, le jaloux est un personnage traité comme un ridicule (il a plusieurs avatars dont les degrés de comique sont plus ou moins

prononcés, de l'amoureux berné au mari cocu). Molière connaît bien évidemment cette tradition et en joue. C'est pourquoi il ne faut pas prendre Alceste pour le strict porte-parole du dramaturge – ne serait-ce que par réalisme : il ne faut pas oublier que le public auquel Molière s'adresse est un public de Cour, dont il n'a aucun intérêt à dénoncer frontalement les excès. Aussi ne peut-on pas considérer *Le Misanthrope* autrement que comme une comédie, malgré son dénouement mitigé.

Ainsi, le genre comique ne recule aucunement devant la représentation de morts qui, toutes symboliques qu'elles sont, sont tout aussi efficaces, voire tout aussi cruelles que la mort physique. Le principe étant le même – frapper le spectateur –, il n'est pas étonnant de voir certaines comédies mettre en scène des morts physiques (quoique le phénomène soit mineur).

LA MORT DANS LA COMÉDIE AU XVII^E SIÈCLE : LE CAS DU FESTIN DE PIERRE (1665)

L'on connaît les enjeux religieux du *Festin de Pierre* de Molière, plus connu aujourd'hui sous le nom de *Don Juan*²⁶. Le dramaturge a soin d'en poser les tenants et aboutissants, notamment dans la scène dite « du pauvre » : après avoir assisté à la scène de torture morale que le personnage éponyme impose au malheureux qu'il veut forcer à jurer pour obtenir une pièce (au XVII^e siècle, jurer revient tout simplement à blasphémer, ce qui constitue un péché mortel : la première punition, pour qui jure, consiste en une amende ; à la septième infraction, on l'envoie au pilori et sa lèvre supérieure est coupée ; ensuite, c'est sa langue que l'on coupe), le spectateur ne peut ignorer qu'à défier ainsi Dieu et à croire seulement que « deux et deux sont quatre », Don Juan risque le salut de son âme. Les enjeux religieux de son sort se font plus évidents encore à la fin de la pièce, quand son

26 Le titre originel du *Don Juan* de Molière, *Le Festin de Pierre*, est éminemment énigmatique. Cela est dû au fait qu'il constitue une survivance culturelle, et non une dénomination véritablement adaptée à la pièce en question. Si Molière nomme sa pièce *Le Festin de Pierre*, c'est parce qu'elle est tirée d'une pièce de Tirso de Molina, intitulée *Le Trompeur de Séville* (*El Burlador de Sevilla*, publié en 1630). Cette pièce espagnole a pour sous-titre *L'Invité de pierre* (*El Convivado de piedra*), et c'est sous cette dénomination que son sujet connaît une grande postérité, notamment chez les auteurs italiens qui le traitent sous le titre de *Convivato di pietra*. Le sujet de « l'invité de pierre » est introduit en France par les Comédiens italiens à la fin des années 1660 et remporte un très grand succès, notamment grâce à une scène spectaculaire où la statue du Commandeur offre à Don Juan un festin répugnant – constitué de scorpions, de serpents, et d'autres bestioles peu sympathiques. Cela frappe considérablement le public français et achève de fixer l'usage du sous-titre « *Convivato de pietra* ». Se produisent alors deux glissements de sens (au Moyen Âge, « convive » signifiait aussi bien « invité » que « banquet ») – ou deux erreurs de traduction, on ne le saura jamais : le « *Convivato* », « invité », devient « festin » ; et « pierre » devient « Pierre », ce qui rend le titre encore plus énigmatique, puisque aucun personnage ainsi nommé n'apparaît dans la pièce de Molière. Pourquoi le dramaturge conserve-t-il donc ce titre qui n'a presque rien à voir avec sa pièce ? Tout d'abord, Molière sait que le sujet a valu un très grand succès aux Comédiens italiens. En utilisant ce titre, il suscite un effet de reconnaissance chez son public : de cette manière, il compte le faire courir voir sa propre pièce. D'autre part, le titre a l'avantage de promettre une production spectaculaire à une époque où le public est friand de machineries – « d'effets spéciaux », dirait-on aujourd'hui. Si Molière a choisi de garder le titre de *Festin de Pierre*, c'est donc tout simplement parce que la pertinence du titre importait moins que son effet publicitaire.

domestique Sganarelle, un spectre, puis la statue du Commandeur l'incitent au repentir (voir exemplier, texte 5 – p. 10-11) ; ainsi, lorsque Don Juan s'abîme dans la mort, le spectateur ne peut les ignorer.

Un tel dénouement a de quoi poser problème quand on considère que la pièce a été sous-titrée « comédie » lors de sa publication en 1682. Cette dénomination est elle-même problématique. En effet, l'édition originale de la pièce n'a été publiée que de façon posthume : ce sont les imprimeurs de Molière²⁷ qui ont sous-titré *Don Juan* « comédie », et non le dramaturge lui-même. On ignore donc de quel genre relevait, selon lui, sa propre pièce.

Toujours est-il que les commentateurs et gazetiers de l'époque l'ont désignée automatiquement comme une « comédie », dans la lignée de sa source espagnole. Elle contient, par ailleurs, un certain nombre de scènes franchement farcesques (dans la quatrième scène du deuxième acte, Don Juan se retrouve piégé entre deux paysannes qu'il a séduites, et dont chacune croit qu'il va l'épouser) et de quiproquos qui sont fondamentalement incompatibles avec l'esprit tragique – sans compter sa conclusion burlesque, prononcée par Sganarelle qui, au lieu de tirer une édifiante leçon du terrible sort de son maître, ne se préoccupe que de « ses gages, ses gages, ses gages » (V, 6) ! Quoique l'incertitude place, en toute rigueur, sur le genre de la pièce, il n'y a pas de raison de considérer qu'elle ne puisse pas être une comédie.

Ainsi *Le Festin de Pierre* témoigne-t-il de la nécessité de se défaire d'une idée selon laquelle la comédie est, par essence, inapte à traiter des sujets sérieux, et à se clore sur un dénouement parfaitement heureux et satisfaisant pour le spectateur – même au XVII^e siècle, où bon nombre des théoriciens affirment que mort et comédie sont incompatibles. Certes, la plupart du temps, les sujets traités par le genre sont légers : souvent, on y cocufie un mari, berne un vieux barbon ou bastonne un fâcheux ; et, souvent, sa fin n'est pas censée déranger. Mais partir de ces généralités pour en faire des vérités universelles est abusif. Un des principaux intérêts de *Don Juan* réside sans doute dans la tension que Molière y entretient entre scènes farcesques et enjeux d'une gravité extrême – et c'est notamment ce qui y a intéressé le grand metteur en scène que fut Jouvett, au XX^e siècle²⁸.

27 *Les Œuvres posthumes de Monsieur de Molière, Tome 7*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682. Disponible au téléchargement sur le site Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k72437b>.

28 « À un thème détrempe jusqu'ici dans le comique et le burlesque, à une histoire truffée de lazzis et de plaisanteries douteuses sur un sujet scabreux, Molière donne soudain une authenticité profonde et un sens véritable. Saisi par la terrible angoisse que ces pitreries esquivent ou qu'elles veulent couvrir, rejetant la farce et les feintes, Molière formule le sujet qu'elles cachent ; à l'égal de Pascal ou de Bossuet il pose aux spectateurs l'interrogation véritable d'un moraliste véritable. C'est l'angoisse de l'homme vis-à-vis de son destin : c'est de salut et de damnation qu'il est question dans le *Don Juan* de Molière. », Louis Jouvett, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1952, p. 48. De ce témoignage éclairé, nous récusons néanmoins l'idée que Molière est un « moraliste » : quoiqu'il ait abordé des

AUTOUR DE DEUX COMÉDIES DE MUSSET : UNE « FANTAISIE NOIRE²⁹ »

Alfred de Musset (1810-1857) est un poète et dramaturge romantique, parisien de souche. Il fait immédiatement preuve d'un goût naturel pour les lettres et la poésie. Il est introduit très rapidement dans l'entourage de Victor Hugo, sans pour autant devenir son admirateur béat. Après un long cheminement, il entre à l'Académie française en 1852. Ce sont ses *Caprices de Marianne* (1833) et *On ne badine pas avec l'amour* (1834) qui vont nous intéresser plus particulièrement ici.

- *Les Caprices de Marianne* mettent en scène les chassés-croisés amoureux qui entourent la jeune épouse du magistrat Claudio, Marianne. Aimée du jeune et mélancolique Cœlio, elle ne lui témoigne que du mépris. En désespoir de cause, Cœlio envoie son ami débauché, Octave, plaider sa cause. Octave y consent, et parvient à obtenir de Marianne un rendez-vous galant. Malgré sa tentation de profiter lui-même de l'occasion, il envoie Cœlio rejoindre sa conquête. Celui-ci est alors tué dans une embuscade organisée par Claudio. Désespéré, Octave rejette les avances que Marianne lui fait sur la tombe de son ami défunt, et se déclare symboliquement mort.

- *On ne badine pas avec l'amour* met en scène les démêlés de Camille et de Perdican qui, quoique amoureux, ne cessent de se disputer par orgueil. Dépité, Perdican séduit Rosette, une gardeuse de dindons : il espère ainsi éveiller la jalousie de sa promise. Au moment où les deux héros s'avouent enfin leur amour, leur bonheur leur échappe, puisque leur réconciliation scelle la mort de Rosette, désespérée de se voir abandonnée et vouée à un célibat honteux.

Le moins que l'on puisse dire est que l'atmosphère de ces deux comédies est sombre. En témoigne de façon particulièrement vive, notamment, la mise en scène que Simon Eine a fait d'*On ne badine pas avec l'amour* à la Comédie-Française en 1977³⁰. Au dénouement de la pièce, les personnages y sont plongés dans une obscurité hautement symboliques : la robe blanche de Camille contraste vivement avec cette ombre épaisse, qui semble l'écraser. Notons, également, le recours à un *Agnus Dei* en guise de fond sonore : cette prière, chantée pendant la messe catholique au moment de l'offertoire (juste avant la communion), en appelle à la miséricorde de Dieu envers les péchés des hommes³¹. Elle contribue à rendre l'atmosphère plus pensante encore, et à faire

enjeux d'une extrême gravité dans ses pièces, Molière n'a jamais cherché à corriger ses semblables ; en tant que chef de troupe, il s'est avant tout appliqué à attirer le public. S'il a composé *Don Juan*, ce n'est pas pour inciter les libertins à rentrer dans le rang, mais parce qu'il savait qu'un tel sujet ne manquerait pas de susciter la curiosité.

29 Voir S. Ledda et F. Naugrette, dans Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Paris, Éditions de l'Avant-scène théâtre, 2008, p. 177.

30 Avec Béatrice Agenin dans le rôle de Camille, Francis Huster dans celui de Perdican et Anne Petit-Lagrange dans celui de Rosette. Voir <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/on-ne-badine-pas-avec-lamour77-78#>.

31 « *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis (bis).* / *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem* » (« Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, prends pitié de nous (bis). / Agneau de Dieu, qui enlèves le péché du monde, donne-nous la paix »).

comprendre au spectateur qu'au moment même où tout semble résolu, les héros sont voués au malheur.

La mort de Rosette est d'ailleurs mise en scène de façon extrêmement efficace – paradoxalement, puisqu'elle n'a rien de spectaculaire. On voit en effet la comédienne s'allonger du côté jardin du plateau, sans un mot. Aussi est-ce de leur propre fait que Perdican et Camille se séparent, rongés par la culpabilité. L'injustice de la mort de Rosette en semble d'autant plus grande : en montrant que Perdican et Camille sont conscients de la cruauté de leur « jeu » pour la victime collatérale qu'est la jeune paysanne, Simon Eine donne la mesure de la gravité de la situation.

On retrouve la même gravité dans *Les Caprices de Marianne*, mais à un plus haut degré. En effet, contrairement à *On ne badine pas avec l'amour*, le thème de la mort est évoqué dès le début de la pièce, qu'il conditionne tout entière : dans la première scène de la comédie, Cœlio se livre à un monologue mélancolique où la métaphore du voyage, associée à la rêverie amoureuse, évoque, par extension, le dernier périple qu'est la mort³². Par ailleurs, quelques instants plus tard, le personnage reproche à Octave de s'être encore grisé ; mais ses arguments ne sont pas ceux que l'on pourrait attendre – notamment, ils ne sont pas moraux. Loin de lui faire des remontrances sur ses nombreuses débauches, Cœlio craint qu'elles ne le mènent à sa perte :

CÆLIO – Combien de temps cela durera-t-il ? Huit jours hors de chez toi ! Tu te tueras, Octave.

OCTAVE – Jamais de ma propre main, mon ami, jamais ; j'aimerais mieux mourir que d'attenter à mes jours.

CÆLIO – Et n'est-ce pas un suicide comme un autre, que la vie que tu mènes ! (I, 1)

Le spectateur est prévenu : cette histoire ne saurait bien finir ; et il est caractéristique qu'elle se ferme sur la vision du cimetière où est enterré Cœlio.

Par ailleurs, les enjeux de la scène dépassent largement la seule disparition de Cœlio. À la fin de la comédie, le spectateur a trois décès à déplorer : la mort physique de Cœlio, la mort symbolique d'Octave, et celle de l'histoire d'amour mort-née entre ce dernier et Marianne. C'est surtout la deuxième qui nous intéresse, ici : en effet, le dénouement de la pièce remotive rétrospectivement, de façon particulièrement ironique, les propos railleurs qu'Octave tenait au début

32 « CÆLIO – Malheur à celui qui, au milieu de la jeunesse, s'abandonne à un amour sans espoir ! Malheur à celui qui se livre à une douce rêverie, avant de savoir où sa chimère le mène, et s'il peut être payé de retour ! Mollement couché dans une barque, il s'éloigne peu à peu de la rive ; il aperçoit au loin des plaines enchantées, de vertes prairies et le mirage léger de son Eldorado. Les vents l'entraînent en silence, et quand la réalité le réveille, il est aussi loin du but où il aspire que le rivage qu'il a quitté ; il ne peut plus ni poursuivre sa route ni revenir sur ses pas. » Alfred de Musset, *Les Caprices de Marianne*, in *Théâtre complet*, éd. S. Jeune, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1990, p. 73 (I, 1).

de la pièce. Quand Cœlio l'a assuré qu'il se tuerait à force de débauches, Octave lui a répondu qu'il ne le ferait « jamais de sa propre main ». Et de fait, Octave ne se suicide pas ; mais le sort auquel il est réservé n'est-il pas pire ? En n'ayant pas le courage de se tuer, il se voue à une ombre de vie sans joie et, surtout, sans âme : comme il le dit, désormais, « sa place est vide sur la terre ». Aussi le plus important, dans cette scène, n'est-il pas tant la disparition de Cœlio, qui n'est pas le véritable héros de la pièce, mais le malheur d'Octave, qui, en fait, raconte sa propre mort à Marianne.

Il est d'ailleurs caractéristique que le dialogue soit « composé d'une série de soliloques d'Octave, interrompus seulement par les brèves répliques de Marianne³³ ». Cette asymétrie du discours témoigne du gouffre qui sépare désormais les deux personnages : alors que Marianne appartient encore au monde des vivants, Octave a désormais symboliquement un pied dans la tombe, ce qui le tient pour jamais à distance de celle qui l'aime. Cela est étayé par le fait que Marianne lui parle directement, alors que lui s'adresse à des entités allégoriques : comme « tous deux ne parlent plus le même langage³⁴ », ils ne peuvent plus véritablement communiquer entre eux. Sur ce point, la mise en scène de Pascal Faber est particulièrement bien inspirée : le comédien qui y tient le rôle d'Octave se recouvre le visage de la cendre de Cœlio. Cela a plusieurs conséquences. D'une part, cela lui confère une sorte de masque mortuaire qui l'isole immédiatement du reste des vivants ; d'autre part, cela permet de manifester visuellement le fait que le personnage est construit comme un double inversé de Cœlio.

Ainsi *On ne badine pas avec l'amour* et *Les Caprices de Marianne* illustrent-elles bien la « fantaisie noire » d'Alfred de Musset. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'ils parlent de « comédies » avec des guillemets, quand ils évoquent les deux pièces que nous venons d'étudier : le procédé manifeste la distance qui se fait jour entre la dénomination, bel et bien choisie par Musset, et ce que le terme suppose de nos jours.

CONCLUSION

En dernière analyse, il n'y a de « paradoxe » générique des comédies qui intègrent la mort que parce que nous avons tendance, aujourd'hui, à concevoir la comédie comme un genre dont la fin est heureuse, et où la mort n'advient pas, alors qu'il importe d'inverser la perspective. Au lieu de voir des pseudo-tragédies dans des pièces comme *Le Misanthrope*, il faut les considérer comme ce qu'elles sont, des comédies, et conclure que le genre de la comédie ne se laisse pas enfermer dans le

33 S. Ledda et F. Naugrette, dans *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 216.

34 S. Ledda et F. Naugrette, dans *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 217.

cadre réducteur d'une *doxa* simpliste. En somme, tout comme la tragédie, la comédie peut mettre en scène des décès, des fins malheureuses ; elle n'est pas forcément destinée à faire rire à gorge déployée ; et elle peut, à l'occasion, être un genre sérieux.

LA TRAGÉDIE, UN GENRE NÉCESSAIREMENT FUNESTE ?

AUX SOURCES DE LA TRAGÉDIE FRANÇAISE : LA MORT DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE ANTIQUE

Il importe d'autant plus de dissocier tragédie française et réalisation de la mort que la source d'inspiration première du théâtre occidental – la tragédie antique grecque – les dissocie. La fameuse *Poétique* d'Aristote, notamment, ne fait pas mention de la mort quand elle propose la première théorisation connue du genre :

La tragédie est [...] l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements [...] ; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre.³⁵

Certes, pitié et crainte ont des affinités particulières avec la mort, mais en conclure que cela suppose un lien essentiel entre les unes et l'autre constituerait une faute de raisonnement majeure.

La pratique confirme la théorie : en témoigne notamment l'œuvre du premier des grands tragiques grecs, Eschyle, dont les *Suppliantes* (circa 463 avant J.-C.) mettent en scène la première partie de l'histoire des Danaïdes. Dans cette pièce, le roi de Libye Danaos se voit contraint par son frère, Égyptos, à quitter son royaume, car ses filles ont refusé d'épouser leurs cousins. Les fuyards se réfugient à Argos, où ils demandent l'hospitalité. Tout l'enjeu de la pièce est de savoir si le roi d'Argos, Pélasgos, va les livrer ou non à Égyptos : en fin de compte, Pélasgos décide de protéger les fuyards. Certes, la menace de la guerre plane à la fin de la pièce, mais elle n'est pas actualisée.

Le *Prométhée enchaîné* du même auteur (dont la date est inconnue) est encore plus remarquable dans son traitement de la mort, car il constitue un refus particulièrement abouti de la mise en scène de celle-ci. Son protagoniste, créateur des hommes, et considéré comme un des sept Titans, a été condamné à se faire dévorer le foie par un vautour tous les jours, pour avoir trompé Zeus³⁶. Après un long récit des causes de son atroce punition, Prométhée fait profession de révolte

35 Aristote, *La Poétique*, éd. B. Guernez., p. 21.

36 Notamment en volant le feu aux dieux pour le donner aux hommes, alors que Zeus le lui avait expressément interdit.

devant Zeus lui-même, qui lui déclare une guerre éternelle et sans merci. Dans cette tragédie, la perspective de la mort est complètement battue en brèche, puisque le principe du châtement de Prométhée consiste à ne jamais mourir, pour qu'il puisse être éternellement torturé. Eschyle déchaîne donc pitié et crainte chez le spectateur bien au-delà de la simple réalisation de la mort.

On pourrait multiplier les exemples. Citons, à titre indicatif, le *Philoctète* de Sophocle ; ainsi que l'*Alceste*, l'*Iphigénie en Tauride*, l'*Ion*, l'*Hélène*, l'*Oreste* et l'*Iphigénie à Aulis* d'Euripide³⁷.

LA MORT DANS LA TRAGÉDIE DE L'ÉPOQUE MODERNE

Le genre tragique se définit-il par la présence de la mort à partir de l'époque moderne ? Au tournant des XVI^e-XVII^e siècle, c'est le cas : à cette période, la tragédie est foncièrement cruelle au sens étymologique du terme – en latin, le *cruor* désigne non pas le sang qui fait vivre et qui bat dans les artères d'un homme (désigné par le terme de *sanguis*), mais le sang sordide qui s'écoule d'une plaie et annonce la mort. Théoriciens et dramaturges n'hésitent pas à affirmer que « plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes³⁸ » ; et des pièces comme le *Scédase, ou L'Hospitalité violée* de Hardy (1610) confirment la théorie (voir *infra*, « La mort en scène au XVI^e siècle : le théâtre de la cruauté »).

Néanmoins, le XVII^e siècle rebat les cartes et complexifie la donne à partir des années 1640. D'une part, la mort est loin d'être constamment actualisée dans la tragédie. En témoigne un échantillonnage réalisé dans le cadre de mes travaux de thèse³⁹ : sur soixante-huit tragédies, quatre ne voient advenir aucun décès (Claude Boyer, *Le Fils supposé*, 1672 ; Pierre Corneille, *Cinna*, 1643 ; Jacquelin, *Soliman*, 1653 ; Jean Racine, *Bérénice*, 1671). Pour certaines autres, si elles comptent, de fait, des cadavres, les personnages concernés étaient, en fait, des figures de second, voire de dernier plan. C'est ainsi que, dans le *Nicomède* de Pierre Corneille (1651), seuls Métrobate, Zénon et Araspe expirent alors que le héros avait toutes les raisons du monde d'éliminer son père⁴⁰. Or les dits Métrobate et Zénon ne sont que de sombres sbires de la reine Arsinoé, envoyés pour calomnier le héros, et ils n'apparaissent même pas en scène. Quant à Araspe, il n'est rien de plus que le capitaine des gardes du roi Prusias. Dans une pièce où tout aurait pu dégénérer autour de

37 Pour plus de précisions sur ces pièces, se rapporter à P. Demont et A. Lebeau, *Introduction au théâtre grec antique*.

38 Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français* [1598], éd. J.-C. Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 204.

39 Caroline Labrune (Descotes), *Faut-il mourir pour que vive le roi ? La Mort tragique face à la succession monarchique dans le théâtre français du XVII^e siècle (1637-1691)*, thèse de l'Université Sorbonne Université, 2018. Consulter, plus spécifiquement, l'annexe n° 3, « Compte des morts », p. 544-550.

40 Non seulement ce dernier a cherché à le priver de la couronne qui lui revenait pour la donner à son demi-frère cadet, Attale, mais il l'a livré à ses pires ennemis, les Romains, en la personne de l'ambassadeur Flaminius.

l'attribution du trône de Bithynie, il y a de quoi être surpris.

Par ailleurs, l'absence de cadavre peut cacher un sort pire que la mort : le dénouement de l'*Edipe* de Corneille (1659), notamment, confond le spectateur par la perspective de la demi-mort insoutenable du héros. Partagé entre vie et mort, il est à la fois retranché de la communauté des vivants et livré à ses remords ; son sort est admirable et effroyable tout à la fois parce que le personnage a la force d'âme de se résoudre à « commencer à mourir » constamment, au lieu d'accéder directement au soulagement de la mort. Autant dire que réduire le genre tragique à la seule réalisation de la mort constitue une simplification abusive qui ne lui rend guère justice, pas plus qu'aux dramaturges du XVII^e siècle.

Tout se simplifie néanmoins à nouveau au XVIII^e siècle, où la « tentation de l'horrible⁴¹ » fait surface, notamment dans les tragédies de Prosper Jolyot de Crébillon, dit Crébillon père (1674-1762⁴²).

À une exception près (*Pyrrhus*, 1726), dont le poète entend faire un contre-exemple explicitement cornélien de sa dramaturgie, les tragédies de Crébillon ne sont qu'atrocités : parricides, incestes, violences, mutilations, perpétrés par des « furieux », donnent leur couleur sanglante à ce théâtre de la cruauté, très suivi jusqu'aux années 1720.⁴³

Il est dès lors caractéristique qu'on lui prête le bon mot suivant : « Racine avait pris le Ciel, Corneille la terre, il ne me restait que l'Enfer ». Citons, pour exemple, *Atrée et Thyeste* (1707), dont le sujet est représentatif sur ce point : après avoir appris que sa femme l'a trompé avec son frère Thyeste, le petit-fils de Tantale, Atrée, décide de se venger. Feignant de leur pardonner, il tue le fruit de leurs amours et le donne à manger à son père. Le personnage éponyme, désespéré, le maudit⁴⁴.

41 Voir Magali Soulatges, dans Philippe Tesson, Anne-Claire Boumendil et Olivier Celik (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2009, p. 61-62.

42 Après une brève carrière juridique à Dijon, puis à Paris, Crébillon père se lance dans le théâtre. Il produit neuf tragédies « à l'antique », et est notamment connu pour sa rivalité avec Voltaire. C'est une figure reconnue, en son temps : il est notamment protégé par Madame de Pompadour (Jeanne Antoinette Poisson, marquise de Pompadour, née en 1721, devient la favorite de Louis XV en 1745 malgré le fait qu'elle est issue de la haute bourgeoisie. Elle est connue pour ses multiples activités de mécène. Elle meurt en 1764), élu à l'Académie française en 1731, et pensionné par le pouvoir royal à partir de 1745.

43 M. Soulatges, in P. Tesson, A.-C. Boumendil et O. Celik (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, p. 61. Notons que la tragédie du XVIII^e siècle obtient un très grand succès en son temps, alors qu'elle est presque totalement oubliée aujourd'hui – même si l'on relève néanmoins quelques mises en scène, dont celle qu'Hervé Loichemol a faite de la *Zaïre* de Voltaire en 1992 au théâtre Le Châtelard (Ferney-Voltaire).

44 Rappelons que le sujet, qui est l'un des plus sanglants de l'Antiquité, est notamment traité par Sénèque (I^{er} siècle après J.-C.), qui est connu pour le caractère cruel (au sens étymologique et symbolique du terme) de ses pièces (voir Florence Dupont, *Les Monstres de Sénèque, Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Belin, 2011).

CONCLUSION

La tragédie est donc loin de constituer un genre nécessairement funeste, contrairement à ce que pourraient laisser penser certaines périodes (le XVI^e et le XVIII^e siècle) : l'âge d'or du genre que fut le XVII^e siècle le prouve à bien des égards. C'est qu'en dernière analyse, il importe de ne pas concevoir les genres en termes de motifs représentés, mais en termes esthétiques : ce qui définit surtout la tragédie au XVII^e siècle, notamment, c'est d'une part sa dignité, et d'autre part le fait qu'elle inspire pitié et crainte au spectateur⁴⁵ (dans la lignée d'Aristote⁴⁶).

45 « Établissons pour maxime que la perfection de la tragédie consiste bien à exciter de la pitié et de la crainte par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans *Le Cid*, et Placide dans *Théodore* [...]. » Pierre Corneille, *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, in *Œuvres complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 149.

« Ce n'est point une nécessité qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie ; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les Passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie. » Jean Racine, préface de *Bérénice*, in *Œuvres complètes, Théâtre, Poésie*, t. 1, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 450.

46 Voir Aristote, *Poétique*, Paris, Les Belles lettres, 2002, p. 21, 29, 31-33 et 35.

LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

INTRODUCTION : ENJEUX DE LA REPRÉSENTATION SCÉNIQUE DE LA MORT

EST-IL POSSIBLE DE METTRE LA MORT EN SCÈNE ?

Rien n'est plus difficile, pour un acteur, que de jouer les mourants⁴⁷. Cela est notamment dû au fait que la pensée de la mort pose problème. En effet, comment pourrions-nous penser la mort, puisqu'« elle ne nous est jamais présente », et puisque « même l'expérience de la mort de l'autre ne nous met pas vraiment en présence de la mort⁴⁸ » ?

Comme elle est, *de facto*, destinée à rester pour nous une abstraction, sa représentation pose problème, quel que soit le sens que l'on donne au terme⁴⁹. Si l'on s'en réfère à son étymologie latine (« mettre sous les yeux, rendre présent aux yeux, faire apparaître de façon concrète »), on comprend à quel point il est difficile de donner à voir ce qu'il y a de plus fugace et insaisissable pour l'homme. Si on prend le mot en un sens plus savant (en concevant la représentation comme un ensemble de signes qui renvoient à une réalité, qui tiennent lieu de cette réalité mais qui n'en sont pas une saisie immédiate, concrète), il apparaît bientôt qu'il nous est impossible de vérifier l'authenticité de la retranscription envisagée. Cela est confirmé par la multiplicité même des représentations de la mort : « plus nombreux sont les signes qui prétendent nous renvoyer à la mort, moins peut-être nous en

47 En témoigne, de façon burlesque, le fameux mème « Dies like Marion Cotillard ». Notons que la notion de mème a été théorisée, à l'origine, par le biologiste et zoologiste Richard Dawkins (1941-...) dans son ouvrage *The Selfish Gene* (Oxford, Oxford University Press, 1976), traduit en français sous le titre de *Le Gène égoïste*.

48 Lucien Guirlinger, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », p. 23 et 24. Notons que Lucien Guirlinger envisage les « représentations » de la mort dans leur ensemble, c'est-à-dire tout autant plastiques que philosophiques et littéraires ; ici, nous n'appliquons néanmoins ses propos qu'au théâtre.

49 Sur les lignes qui suivent, nous empruntons notamment à l'article de L. Guirlinger, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », p. 21-22.

approchons⁵⁰ ».

Dès lors, comment la représenter ? Comment, notamment, rendre crédible la mise en scène de certaines violences sans rompre le pacte de la *mimésis* ? Les modalités divergent d'une époque à l'autre – comme en témoignent *La Tragédie des Macchabées* de Jean de Virey (1596) d'une part, et *l'Horace* de Corneille (1641) d'autre part. Cette diversité et le caractère protéiforme des codes qui entourent la représentation théâtrale de la mort expliquent en partie la multiplicité des mises en scène et des procédés utilisés par les dramaturges : si bon nombre de pièces misent sur la force pathétique de la représentation de la mort, d'autres refusent précisément de la donner à voir au spectateur pour démultiplier le pathétique : il est des situations où cacher la mort peut être plus intéressant que la représenter. Aussi les dramaturges disposent-ils de nombreux procédés de substitution pour éviter de le faire – le plus évident en étant le récit (sur ce point, se rapporter à la *Phèdre* de Racine [1677] ; voir *infra* ; voir exemplier, texte 7 – p. 14-15).

DE L'AMBIGÜITÉ DU PERSONNAGE AGONISANT SUR SCÈNE

Il importe de dépasser la simple question de la fidélité à la réalité quand on aborde la mort en scène ; le sujet est de toute façon oiseux, puisqu'on ne pourra éventuellement le résoudre que par-delà notre propre décès. Par ailleurs, le caractère référentiel de la mort perd également de son importance au théâtre, où le monde réel n'est pas forcément le plus important.

Comment pourrait-il en être autrement, étant donnée l'ambiguïté fondamentale de tout personnage de théâtre qui déclare « je meurs ! » ? « Mourir est un verbe qui, à la première personne, ne peut se conjuguer qu'au futur, "je mourrai", et non au présent ou au passé "je suis mort"⁵¹ ». Si le personnage de théâtre peut se permettre cette absurdité sémantique, c'est que celle-ci constitue une convention théâtrale qui joue sur le caractère performatif de la parole dont, en l'occurrence, le fond importe moins que la forme. En témoigne une représentation de *l'Antony* d'Alexandre Dumas⁵², dans les années 1830. La pièce en question met en scène les amours malheureuses du héros avec une femme mariée, Adèle. Alors que les deux amants s'appêtent à s'enfuir, Antony se voit contraint de poignarder la jeune femme pour la sauver du déshonneur. Il

50 L. Guirlinger, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », p. 22.

51 L. Guirlinger, « La mort ou la représentation de l'irreprésentable », p. 24.

52 Alexandre Dumas père (1802-1870) est un auteur français du XIX^e siècle. Il lance dans une carrière de dramaturge en 1829, avec *Henri III et sa cour*, qui constitue une étape décisive dans le développement du théâtre romantique. Dumas s'affirme bientôt comme un des maîtres de la scène de son temps et s'illustre dans deux veines : le drame historique (*La Tour de Nesle*, 1832) et le drame contemporain (*Antony*, 1831). Il est également l'auteur de la très connue trilogie des mousquetaires (constituée des *Trois mousquetaires*, de *Vingt ans après* et du *Vicomte de Bragelonne*), et du *Comte de Monte-Cristo*.

déclare alors au mari d'Adèle, qui vient d'arriver : « Elle me résistait, je l'ai assassinée ! » – se vouant ainsi à une exécution certaine.

Or, au cours d'une reprise de la pièce au Palais-Royal, le régisseur mal informé baisse le rideau trop tôt, et prive l'acteur qui incarne Antony, Bocage, de sa dernière réplique. Le comédien, furieux, se retire en coulisse et refuse de revenir en scène ; la comédienne qui tient le rôle d'Adèle, Marie Dorval, se relève alors contre toute attente et assume la dernière réplique de la pièce (« Je lui résistais, il m'a assassinée ! »). La salle fait alors un triomphe à la pièce.

Les réactions de Dorval et de Bocage, si différentes soient-elles, disent combien il est important pour eux de *bien* jouer la mort. Bocage, qui refuse de remonter sur scène, sait que son plus bel effet est gâché. Sa colère tenace donne la mesure des enjeux. Mais l'improvisation de Marie Dorval est peut-être plus intéressante encore. La comédienne connaît le métier et le public : elle a débuté sur le Boulevard du crime et sait la fascination qu'exercent les dénouements violents sur les spectateurs. Son invention prompte trahit son habitude des fins marquées par la mort. Elle sait aussi que le drame de Dumas tient en équilibre sur une pointe et repose sur elle, au propre comme au figuré. Grâce à son improvisation, au fond si peu crédible, elle sauve la pièce de l'échec, assure son succès personnel, referme le drame sur la seule issue possible, et rend un magnifique hommage à cette merveille qu'est la convention théâtrale.⁵³

Au-delà des aléas de la représentation, les dramaturges n'hésitent pas à jouer de la convention ambiguë du personnage qui meurt en scène. Sur ce point, une excursion dans le domaine anglais s'impose. Dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (créé *circa* 1595 et publié en 1600), le burlesque Bottom joue une adaptation involontairement parodique des amours de Pyrame et de Thisbé⁵⁴ devant le roi d'Athènes, Thésée, et son épouse Hippolyte. Or voilà ce que déclare le personnage au moment où il feint de se poignarder :

Thus die I : thus, thus, thus.
He stabs himself.
Now am I dead,
Now am I fled,

C'est ainsi que j'expire, ainsi, ainsi, ainsi
Il se poignarde.
À présent, me voilà mort,
À présent, me voilà parti,

⁵³ S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 9.

⁵⁴ Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide (voir trad. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 154-163 ; IV, v. 55-166). Pyrame et Thisbé s'aiment, mais leurs pères refusent de les laisser se marier. Les deux jeunes Babyloniens décident de s'enfuir et se donnent rendez-vous nuitamment auprès d'une source proche du tombeau du roi Ninus : Thisbé, qui y est parvenue la première, s'enfuit en voyant arriver une lionne assoiffée. Celle-ci déchire et ensanglante le voile que la jeune femme laisse derrière elle dans sa panique. Pyrame le trouve dans cet état : convaincu de la mort de son amante, il se frappe de son épée. De retour quelques instants plus tard, Thisbé se suicide sur le cadavre de Pyrame. Leur sang mêlé teint miraculeusement en noir les fruits du mûrier, censés être originellement blancs. Le sujet a inspiré une pièce à Théophile de Viau (1623) ; sur le succès de cette tragédie au XVII^e siècle, voir Georges Forestier, *La Tragédie française, Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 22.

My soul is in the sky.
Tongue, lose thy light ;
Moon take thy flight.
Now die, die, die, die die.⁵⁵

Mon âme est dans le ciel.
Perds ta clarté, ma langue !
Prends ton envol, ô Lune !
À présent, meurs, meurs, meurs, meurs, meurs !⁵⁶

On note l'hypertrophie de la déclaration funeste : on dénombre pas moins de six occurrences de « die », dont cinq à la suite ; l'accumulation est renforcée par la quadruple occurrence de « thus ». Le film que Michael Hoffman a tiré de la pièce (1999) propose une mise en scène particulièrement heureuse du passage puisque l'acteur qui y joue Bottom, après avoir accumulé les « thus », fait une pause avant de reprendre le fil de son monologue, ménageant ainsi un effet de surprise spectaculaire. Aussi Thésée, Hippolyte et le reste du public ne manquent-ils pas de s'étonner du procédé. Par ailleurs, à voir la tête désolée de l'acteur qui joue le metteur en scène, Quince, on comprend que Bottom s'est permis d'ajouter de son propre chef des vers au texte original. Ainsi, il rompt le « pacte de représentation⁵⁷ » que suppose le genre tragique en faisant sombrer une scène censée être pathétique dans le burlesque absurde.

ÉLÉMENTS CHRONOLOGIQUES

La représentation de la mort évoluant considérablement d'un siècle à l'autre, certaines tendances se dégagent. C'est en fonction de ces dernières que nous construisons le présent parcours :

- Le XVI^e siècle : le théâtre de la cruauté, ou la mort sanglante.
- Le XVII^e siècle : le théâtre de la dignité, ou la mort dissimulée.
- Le XVIII^e siècle : le théâtre de la mort évincée.
- Le XIX^e siècle : le théâtre du spectaculaire, ou la mort triomphante.
- Le XX^e siècle : le théâtre de la dispersion, ou la mort diverse.

LA MORT EN SCÈNE AU XVI^e SIÈCLE : LE THÉÂTRE DE LA CRUAUTÉ

UN THÉÂTRE DE L'ÉCHAFAUD

Le XVI^e siècle fut un temps de feu et de flamme, aussi bien en raison du contexte politique des guerres de Religion que de la vogue des histoires tragiques. Ce genre littéraire présente des

55 William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, éd. G. Monsarrat, trad. J. Malapate, in *Œuvres complètes, Comédies I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2000, p. 758.

56 Nous traduisons.

57 Nous formons l'expression d'après la notion bien connue de « pacte autobiographique » théorisée par Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1975).

« "cas" de vengeance ou de violence édifiants, étonnants, extraordinaires », et propose des « récits [qui] utilisent une écriture paroxystique qui entraîne la passion du lecteur, font en sorte qu'il s'interroge sur la loi exprimée et mettent en place une représentation de la punition avant d'en venir à une conclusion moralisante qui remet le lecteur sur le chemin du Bien⁵⁸ ».

C'est dans ce contexte qu'émerge ce que Christian Biet appelle le « théâtre de l'échafaud ».

Le public est [...] face à un praticable installé en hauteur, face à un *échafaud* ainsi qu'on le nomme à l'époque, autrement dit à un espace scénographique déjà vu et conçu en référence à l'échafaud des places publiques. Car on aurait tort de minimiser cette proximité lexicologique, scénographique et esthétique. [...] L'échafaud est en effet avant tout un dispositif scénographique surélevé destiné à permettre au public de mieux voir ce qu'on lui donne à voir, qui indique d'abord le lieu du supplice, puis la scène, mais aussi l'autel.⁵⁹

Le terme d'échafaud se prend ici en deux sens : tout d'abord, il désigne le lieu d'exécution où le bourreau « fait son office », selon la formule consacrée ; mais il peut également désigner l'autel de la cérémonie sacrée, donc de la « liturgie mystique qui figure le mystère de la transsubstantiation ». Entre les deux, se situe l'échafaud du théâtre, « qui assure à la fois la représentation d'un sacrifice et le passage d'un corps de comédien à l'entité d'un personnage⁶⁰ ».

Ce théâtre est caractérisé par sa cruauté au sens étymologique du terme (voir *supra*). En témoignent au premier chef les théories dramatiques du tournant des XVI^e et XVII^e siècles. Selon Pierre de Laudun d'Aigaliers, « plus les Tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes⁶¹ » ; pour Jean de La Taille, « [le] vrai sujet [de la Tragédie] ne traite que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivités, exécrables cruautés des Tyrans : et bref, que larmes et misères extrêmes, 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 serait tué de son ennemi, ou d'un qui serait condamné à mourir par les lois, et pour ses démérites⁶² ». Ainsi, le théâtre de la première modernité est un théâtre de l'ostentation des corps sanglants, souffrants et macabres⁶³ – un « théâtre de la cruauté », comme le formule Christian Biet.

58 Christian Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. IX.

59 C. Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, p. XXIX.

60 C. Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, p. XXIX.

61 Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français* [1598], éd. J.-C. Monferran, p. 204.

62 Jean de La Taille, *De l'art de la tragédie* [1572], éd. C. Barataud, Paris, Eurédit, 2007, p. 16.

63 Voir l'introduction de Charlotte Bouteille-Meister et Kjerstin Aukrust à l'ouvrage intitulé *Corps sanglants, souffrants et macabres, XVI^e-XVII^e siècle* (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 7).

LES TRAGÉDIES DE MARTYRES : L'EXEMPLE DE LA MACCHABÉE DE JEAN DE VIREY (1596)

La vogue des tragédies de martyrs est caractéristique du XVI^e siècle, qui fut un temps de luttes religieuses d'une extrême violence. Du côté catholique comme du côté protestant, le genre tragique est une façon de plaider sa cause ; aussi voit-on fleurir toutes sortes de pièces engagées, voire de propagande. La première d'entre elles, intitulée *Abraham sacrifiant* (1550), sort de la plume du protestant Théodore de Bèze, et constitue la première tragédie écrite en langue française. Mais ce sont surtout les catholiques qui vont investir le genre, qui prolifère sans peine⁶⁴.

La Macchabée de Jean de Virey propose un véritable spectacle de la mort, qui vise à défendre la religion officielle. De façon caractéristique, ce catholique convaincu⁶⁵, né dans les environs de Caen et issu de famille noble, a servi pendant vingt-cinq ans le maréchal de Matignon⁶⁶. Par ailleurs, sa *Macchabée* est dédiée à la femme de ce dernier, qui a perdu son fils aîné, le comte de Thorigny, à la bataille d'Ivry⁶⁷, et dont Virey loue vivement le zèle religieux. Dans cette pièce, tirée du livre des *Maccabées* (II ; 7, 1-41) : le souverain païen Antiochus⁶⁸ ordonne à Solomone et à ses sept fils de manger du porc en gage d'obéissance et de rejet de la foi juive. Devant leur refus, il les fait torturer. Tous montrent une fermeté d'âme admirable devant les tourments et la mort qui leur sont infligés.

« L'action de la pièce est on ne peut plus réduite : elle a la simplicité des exécutions sommaires⁶⁹ ». Aussi a-t-elle quelque chose d'atroce : « le peu de commentaires qui existent sur *La Macchabée* s'entendent [même] à lui donner la palme du martyr et de l'horreur. Sainte-Beuve s'étonna de sa crudité : "signalons encore une singulière tragédie de la Macchabée. Les sept martyrs sont étalés aux yeux des spectateurs avec tout le détail des tortures [...]". Jean Rousset, quant à lui, la cite comme étant la pire de sa connaissance à mener si loin le spectacle de l'horreur⁷⁰ ». Et de fait, le raffinement des traitements infligés aux personnages n'égale que leur diversité :

64 Pour approfondir la question, voir Christian Biet et Marie-Madeleine Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France (fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature », 2012.

65 Voir Corinne Meyniel, « Le Martyre des *Macchabées* de Jean de Virey : spectacle à sensation ou tragédie sacramentelle ? », *Littératures classiques* n° 73, 2010/3, p. 133-141 (en ligne : <https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-133.htm?contenu=resume>) ; voir également la notice de la pièce dans C. Biet et M.-M. Fragonard, *Tragédies et récits de martyres en France*, p. 123-*sqq.*

66 Jacques II de Goyon, seigneur de Matignon (1525-1597), est un homme politique et militaire français ; il devient maire de Bordeaux après Montaigne (avec lequel il entretenait une correspondance). Fervent défenseur de la foi catholique, sans pour autant s'acharner contre les protestants, il est un exemple signalé de loyalisme envers l'autorité royale tout le long de sa vie ; c'est pourquoi il devient notamment maréchal de France en 1579.

67 La bataille d'Ivry (mars 1590) est une des plus grandes batailles des guerres de Religion ; c'est celle où Henri IV est censé avoir prononcé la formule bien connue « Ralliez-vous à mon panache blanc ».

68 Il s'agit d'Antiochos IV Épiphane, de la dynastie des Séleucides, qui régna de 175 à 164 avant J.-C.

69 C. Meyniel, « Le Martyre des *Macchabées* de Jean de Virey », p. 135.

70 Voir la notice de la pièce dans C. Biet et M.-M. Fragonard, *Tragédies et récits de martyres en France*, p. 125.

Durant ces huit supplices, seuls varient les moyens de la mise à mort : l'un est battu jusqu'au sang, l'autre est étendu sur une roue, les autres sont jetés dans le feu, mutilés, écorchés, éventrés, ébouillantés, attachés au poteau, démembrés, écrasés sous une presse, suspendus tête en bas, rôtis, percés au côté, proposés en pâture à un guépard. Exaspéré par leur prêche, Antiochus ordonne que l'on coupe la langue à plusieurs d'entre eux et leurs corps finissent pour la plupart dans une chaudière bouillante.⁷¹

Le spectateur ne saurait d'ailleurs manquer de noter la « précision physiologique des répliques⁷² » : Antiochus demande à voir « les poumons, les intestins et les lobes du foie d'une des victimes », avant qu'on lui « ôte la peau du col jusques aux pieds » (v. 1012-1015). On voit que Jean de Virey tire parti, ici, du développement des gravures d'écorchés qui fleurissent à son époque⁷³. On atteint des sommets d'horreur quand, après l'écorchement, est montrée la chair brûlée, donc cloquée des martyrs.

Mais le caractère sanglant du spectacle n'est pas le seul aspect qu'il importe de prendre en compte dans *La Macchabée*. Au-delà de la représentation effroyable de la mort qui s'y déploie, il faut noter le silence que les martyrs opposent à leurs bourreaux. En se tenant cois face aux supplices, les Macchabées signifient d'abord leur opposition fondamentale à la religion et à l'autorité d'Antiochus. Mais surtout, cela permet au dramaturge de mettre en place une série de morts symboliques, qui précèdent la mort physique : en privant les martyrs de la parole, Jean de Virey fait comprendre au spectateur qu'ils ne sont déjà plus de ce monde, alors que les soldats et Antiochus, qui parlent, y sont de plain-pied. À quoi il faut ajouter la dimension méta-théâtrale du procédé : tout comme les comédiens sont des figures humaines, mais dans un monde d'illusion théâtrale, Antiochus et les soldats sont des figures humaines dans un monde qui n'est qu'un prodrome de l'au-delà, seul monde qui importe véritablement aux yeux de tout chrétien du XVI^e siècle.

LES TRAGÉDIES D'ALEXANDRE HARDY : UN THÉÂTRE ULTRAVIOLENT ET CULPABILISANT

Alexandre Hardy⁷⁴ est un des meilleurs représentants du « théâtre de la cruauté ». Son *Scédase, ou L'Hospitalité violée* (créé en 1610 et publié en 1624) est particulièrement représentatif

71 C. Meyniel, « Le Martyre des Macchabées de Jean de Virey », p. 135.

72 C. Meyniel, « Le Martyre des Macchabées de Jean de Virey », p. 135.

73 Sur ce point, voir Paola Pacifici, « Chairs mortifiées. Connaissance anatomique et esthétique de la souffrance dans la représentation des martyrs aux XVI^e et XVII^e siècles » et Lise Leibacher-Ouvrard, « Du "théâtre de la cruauté" à la discipline de la dissection : les *Œuvres anatomiques* (1629) de Jean Riolan » dans C. Bouteille-Meister et K. Aukrust (éd.), *Corps sanglants, souffrants et macabres*.

74 Alexandre Hardy (1772-1632) est un dramaturge et poète à gages attaché à la troupe de l'Hôtel de Bourgogne ; il prétend avoir écrit quelque six cents pièces ; seules trente-trois nous sont restées.

de cette esthétique sanglante : dans cette tragédie, les filles du paysan de Leuctres Scédase (Théane et Évèxipe) sont violées, tuées puis jetées dans un puits par deux Spartiates de passage (Euribiade et Charilas), malgré les lois de l'hospitalité. Les coupables s'enfuient, et lorsque Scédase vient demander justice au roi Agésilas, celui-ci ne peut le satisfaire. Désespéré, le personnage éponyme se tue sur la tombe de ses filles. Le spectateur assiste donc à deux viols, deux assassinats, deux dissimulations de corps et un suicide. Le spectacle est d'autant plus insoutenable que toutes ces violences sont réalisées à la suite les unes des autres. Par ailleurs, le dédoublement même des filles de Scédase suppose une surenchère dans l'horreur caractéristique du tournant des XVI^e et XVII^e siècles : cela suppose une certaine variété dans la mise en scène, donc un certain raffinement dans la violence, qui permet de mettre en valeur le caractère protéiforme de celle-ci.

Mais il faut aller au-delà de ce seul constat. En effet, l'intérêt de la pièce ne réside pas seulement dans le fait qu'elle déploie une violence hyperbolique sous les yeux du spectateur, mais aussi – et surtout – dans le fait qu'elle rend ce dernier complice du crime auquel il assiste :

La force de *Scédase* est que le spectateur n'a pas un point de vue extérieur et dépassionné sur l'affaire : la tragédie dramatise sa position et interroge le sens de son regard. Tout le problème de la pièce tient à ce crime qui s'est lui-même effacé : personne ne l'a vu, tout le monde l'imagine ou refuse de le croire⁷⁵. Or la machination du crime parfait a ironiquement placé le spectateur dans la position de celui qui sait tout. À lui, donc, le rôle décisif de l'unique témoin qui pourrait tout sauver. Il a, de ce fait, sa part de responsabilité dans la tragédie, ce qui accroît la tension dramatique.⁷⁶

Avec son *Scédase*, Alexandre Hardy parvient donc à impliquer directement le public dans l'avènement de la mort, ce qui rend d'autant plus insoutenables le viol et l'assassinat d'Évèxipe et de Théane d'une part, et le suicide de Scédase d'autre part.

LA TRAGÉDIE HUMANISTE : UNE TRAGÉDIE SANS VIOLENCE ?

Pour ne pas être sanglante, contrairement aux tragédies de martyrs et aux pièces d'Alexandre Hardy, la tragédie humaniste n'en est pas moins violente. En témoignent, notamment, deux pièces de Robert Garnier⁷⁷, à deux titres différents. Le sous-titre de sa *Porcie*, tout d'abord, est significatif :

75 Christian Biet parle même de « crime parfait », puisque personne ne peut rien prouver.

76 C. Biet (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, p. 340.

77 Robert Garnier (1544-1590) est un magistrat provincial (lieutenant criminel du Maine) et dramaturge français du XVI^e siècle. Sa carrière littéraire s'étend de 1568 à 1583. Il fait figure de premier auteur dramatique français non seulement parce qu'il est le premier à composer une œuvre tragique (et non pas seulement à écrire de façon épisodique pour le théâtre), mais également parce que ses pièces ont été les premières à être publiées en un seul volume, en 1583. En tant qu'héritier des humanistes, il s'inspire notamment d'Euripide et de Sénèque ; il traite

*Tragédie française représentant la cruelle et sanglante saison des guerres civiles de Rome : propre et convenable pour y voir dépeinte la calamité de ce temps*⁷⁸. On note, ici, le renvoi aux guerres de Religion, à la fois implicite par le biais de l'expression « guerre civile », et explicite par la mention de « la calamité du temps » présent.

Mais c'est surtout la réécriture que Garnier propose du mythe de Phèdre, *Hippolyte*, qui nous intéresse ici. Dans cette pièce, la fameuse épouse du roi d'Athènes Thésée, est tombée amoureuse du fils de celui-ci, Hippolyte. Comme elle croit son mari mort, Phèdre avoue sa passion coupable à son beau-fils, qui la repousse avec indignation. Une fois son époux revenu, la jeune femme se venge en prétendant que c'est Hippolyte qui lui a fait des propositions indécentes. Le roi appelle donc la vengeance de Neptune sur son fils. Hippolyte meurt des suites de sa confrontation avec le monstre envoyé par le dieu de la Mer ; prise de remords, Phèdre avoue tout à son époux avant de se suicider.

Il est caractéristique que Garnier se soit inspiré de Sénèque pour composer sa pièce, aussi bien de façon générale qu'au niveau du récit de la mort d'Hippolyte⁷⁹. En effet, le dramaturge latin est connu pour la violence et pour l'âpreté de son théâtre. Mais surtout, voici en quels termes le Messager relate la mort du fils de Thésée au dernier acte de la pièce :

MESSAGER

La tête lui bondit et ressaute sanglante,
De ses membres saigneux la terre est rougissante,
Comme on voit un limas qui rampe aventureux
Le long d'un sep tortu laisser un trac glaireux.
Son estomac ouvert d'un tronc pointu, se vide
De ses boyaux traînés sous le char homicide [...].⁸⁰

Si la mort n'est pas directement représentée sur scène, du moins ne peut-on nier qu'elle est

également des sujets bibliques. Son théâtre, imprégné de stoïcisme chrétien, condamne fermement les passions humaines et présente des enjeux politiques forts : dans *Les Juives*, il met en scène, d'une part, une figure tyrannique à travers le personnage de Nabuchodonosor et, d'autre part, une figure de souverain traître à son serment, en la personne de Sédécie.

78 Voir l'introduction à l'édition critique de la pièce par Jean-Claude Ternaux (dans Robert Garnier, *Porcie, Tragédie* [1568], éd. J.-C. Ternaux, Paris, H. Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 1999, p. 8). Nous soulignons.

79 « LE MESSAGER – Son sang s'étale à travers champs, son crâne éclate / Sur les rochers, la ronce arrache ses cheveux, / Sa fatale splendeur meurt criblée de blessures / La roue tourne, rapide, et moribond l'entraîne, / D'un tronc demi-brûlé, se fichant dans son aine / La souche le retient, son maître empalé bloque / Pour un instant le char, les deux chevaux s'arrêtent / Sous le choc, puis d'un coup disloquent leurs entraves / Et leur maître. Encor vif, la broussaille lacère / Son corps, la ronce aiguë, les buissons épineux, / Chaque tronc sur la route en arrache un lambeau. / La troupe des valets, en deuil, bat la campagne / Sur le parcours où d'Hippolyte mis en pièces / Un sillage de sang marque le long supplice. » Sénèque, *Phèdre*, in *Tragédies*, éd. O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2011, p. 372-373 (IV ; v. 1093-1110 pour le texte latin et pour sa traduction).

80 Robert Garnier, *Hippolyte, Tragédie* [1573], in *Les Juives, Hippolyte*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 233 (V ; v. 2119-2124).

spectaculairement restituée par le discours du Messager, qui a un côté révoltant. L'isotopie du corps (tête, membres, estomac, boyaux), disséminée dans les vers, figure par la parole le démembrement d'Hippolyte. L'image du « limas⁸¹ » suscite le dégoût, puisqu'il suggère à la fois le fait que le fils de Thésée est réduit à l'état de tronc, et que le sang qu'il laisse derrière lui a une consistance visqueuse. L'enjambement des vers 2123-2124 (« se vide / De ses boyaux ») illustre et met en valeur l'éviscération subie par le personnage. Et tout cela est exacerbé par la *brevitas* du messager qui, certes, est bien moins disert que celui de Sénèque, mais qui est, par là, d'autant plus efficace.

Ainsi, même les pièces qui semblent annoncer le théâtre du XVII^e siècle dans ce qu'il a de plus bienséant ne restent pas étrangères à la violence ambiante du siècle.

LE XVII^e SIÈCLE, OU LE THÉÂTRE DE LA DIGNITÉ : LA MORT DISSIMULÉE ?

ENJEUX DE LA BIENSÉANCE CLASSIQUE : QUE SIGNIFIE « ENSANGLANTER LA SCÈNE » ?

« Dans les dernières années du règne de Louis XIII, les bienséances commencent à paraître une condition nécessaire de l'accord de l'auteur avec son public⁸² ». Selon ces fameuses bienséances, un dramaturge ne doit pas « ensanglanter la scène » – la question, notamment, est soulevée dans le cadre de la célèbre querelle du *Cid* par le principal adversaire de Corneille, Georges de Scudéry.

Notons, avant toute chose, qu'il convient de distinguer deux notions. Il ne faut pas confondre « sanglant » et « funeste » : si la première notion renvoie au fait que le sang coule sur la scène, au sens physique du terme, la deuxième ne suppose que le simple avènement de la mort. Ainsi les combats et duels ne sont-ils pas proscrits sur un plan dramaturgique, c'est-à-dire en tant que péripéties : ce n'est que leur représentation que les règles classiques, *a priori*, condamnent.

Néanmoins, cette interdiction n'est pas aussi dirimante qu'elle le semble, et que ses défenseurs le voudraient :

Quand, au moment de la Querelle du *Cid*, Scudéry invoque contre Corneille « cette règle qui défend d'ensanglanter le théâtre », il feint de renvoyer à une vérité admise et à un dogme consacré. De fait, l'expression « ensanglanter le théâtre », ou « ensanglanter la scène », récurrente dans les traités dramatiques du XVII^e siècle, est spontanément associée à un interdit bien connu : le sang ne doit pas couler sur la scène policée et sobre du théâtre classique, où la vision des yeux crevés d'Œdipe suffirait à « soulever la délicatesse de nos dames », comme le dit Corneille. Le refus des spectacles violents (cadavres, meurtres, duels, batailles, viols), qui abondaient sur la scène de la

81 Comprendre : « limace ».

82 J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Saint-Genouph, Nizet, 2001, p. 385.

Renaissance et de l'âge dit baroque jusqu'aux années 1630, est le symptôme le plus évident du triomphe des bienséances : l'œuvre dramatique se veut le miroir du public, et doit s'adapter à la sensibilité et aux goûts délicats d'une société de plus en plus galante.⁸³

Cependant, « n'en déplaise à M. de Scudéry, le célèbre interdit d'Horace (« *Ne pueros coram populo Medea trucidet*⁸⁴ ») est loin de fonctionner comme une règle infrangible et infaillible⁸⁵ ». Car qu'est-ce exactement qu'« ensanglanter la scène » ? « Tout en [le défendant inlassablement, les théoriciens] évitent soigneusement de préciser ce qui est interdit : est-ce le moment de la mort, la vue du sang, voire son évocation brutale⁸⁶ ? » La question reste ouverte : et c'est précisément pour cela que le théâtre du XVII^e siècle et, plus particulièrement, la tragédie, se révèle protéiforme dans le traitement de la mort.

LE REFUS DE LA MORT EN SCÈNE, OU DES INTÉRÊTS DE LA MORT EN COULISSES

Le premier intérêt de la mort en coulisses – au-delà de la seule considération des bienséances classiques – relève tout d'abord de la vraisemblance et s'inscrit dans la lignée des préceptes aristotéliens. Rappelons en effet que, dans sa *Poétique*, le Stagirite établit le principe de la *mimésis* (c'est-à-dire de l'imitation) comme l'élément définitoire et fondamental des œuvres dramatiques. Cette *mimésis* fonde le principe de vraisemblance de la représentation : pour que le spectateur soit captivé par l'action, celle-ci doit être crédible.

Or comment croire à la représentation d'une violence fautive ? En voyant représenter un duel ou un assassinat, le spectateur ne peut manquer d'être renvoyé à l'artificialité du spectacle auquel il assiste. Cette difficulté a été sentie dès le XVII^e siècle :

Selon Sarasin⁸⁷, la seule manière de représenter la mort avec vraisemblance serait de tuer un acteur à chaque représentation, comme le faisait Néron⁸⁸. [...] Dans la logique de vraisemblance absolue qui caractérise la théorie française, la mort constitue bien une limite de la *mimésis*, un exemple de *mimésis* impossible.⁸⁹

83 Emmanuelle Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? Les enjeux d'une controverse classique », *Littératures classiques* n° 67, 2008/3, p. 13.

84 Horace, *Art poétique*, v. 185-186.

85 E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 13.

86 E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 19.

87 Jean-François Sarasin (1614-1654) est un célèbre poète mondain français du XVII^e siècle.

88 Sarasin, *Discours de la tragédie* [1639], *Œuvres*, éd. P. Festugière, Paris, H. Champion, 1936, p. 25. Néron est un empereur romain à la légende particulièrement noire : il passe notamment pour avoir fait brûler Rome – même si les historiens remettent en cause la validité de cette théorie. Son règne s'étend de 54 à 68 après J.-C.

89 E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 23.

Sur ce point, le récit de la mort d'Hippolyte dans la *Phèdre* de Racine⁹⁰ (1677) constitue un exemple particulièrement éclairant. En effet, comment représenter l'événement (voir exemplier, texte 7 – p. 14-15) ? C'est tout d'abord le démembrement du personnage qui pose problème :

Les horatiens invoquent le démembrement des enfants de Médée ou d'Hippolyte : il est impossible de mettre sur scène la mort d'Hippolyte, « à moins que quelqu'un n'ait envie d'être mis en pièces », dit facétieusement Heinsius. Comment démembrer un personnage sans démembrer du même coup l'acteur ? On touche bien à la limite de la capacité de feinte du théâtre.⁹¹

Sur ce point, Racine s'inscrit dans la droite lignée de Sénèque et de Garnier, quand il décrit la mort d'Hippolyte : en effet, Théramène précise bien que le personnage n'est plus qu'un « corps défiguré » ; et le détail des « dépouilles sanglantes » que sont ses cheveux confère une dimension sordide à sa mort.

Mais, surtout, c'est la synchronisation du merveilleux et de la mort qui nous intéresse ici : car comment mettre en scène le monstre extraordinaire, qui tient à la fois du taureau et du dragon, aux écailles jaunissantes et aux replis tortueux ? Celui-ci revêt deux valeurs symboliques : il représente non seulement la faute de Phèdre (si Racine lui confère des allures de « taureau », c'est notamment pour rappeler que la mère de l'héroïne, Pasiphaé, a donné naissance au Minotaure, fruit de ses amours contre-nature avec un taureau blanc), mais également l'impossibilité de la représentation de la mort. À ce titre, il revêt une dimension méta-théâtrale notoire. Ainsi la mise en scène du passage par Patrice Chéreau (Théâtre de l'Odéon, 2003) ne saurait-elle manquer de décevoir : en montrant le corps d'Hippolyte parsemé de traces de sang et de quelques ecchymoses, le metteur en scène ôte toute sa force symbolique au passage.

La mort de Camille dans le *Horace* de Corneille (1641) nous intéresse à un tout autre titre – et l'on commence à voir à quel point il importe de considérer la règle des bienséances non pas comme un principe purement arbitraire, mais comme un outil dramaturgique extrêmement polyvalent. En effet, la mort hors scène de Camille fait tout autant sens que celle d'Hippolyte dans *Phèdre*, mais pour de tout autres raisons.

Dans *Horace*, Pierre Corneille met en scène la fameuse histoire du combat des Horaces et des

90 Pour des éléments sur la vie et l'œuvre de Racine, voir l'annexe correspondante publiée dans l'espace de cours. Notons, par ailleurs, que la *Phèdre* de Racine se distingue nettement de celle de Garnier puisque ce n'est pas elle qui accuse faussement Hippolyte d'éprouver un amour incestueux envers elle, mais sa nourrice Œnone. En cela, elle n'est « ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente » (Jean Racine, préface à *Phèdre*, in *Œuvres complètes*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 817).

91 E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 24.

Curiaces, dans la lignée de l'*Ab Urbe condita* de Tite-Live (I, 24-26). La pièce se passe aux premiers temps de Rome, après l'enlèvement des Sabines. La guerre s'éternise entre Rome et Albe, aussi les deux villes décident-elles de remettre leur sort à un combat décisif. Toutes deux désignent trois champions pour les représenter. Du côté des Romains, le sort tombe sur les trois frères Horaces ; et du côté d'Albe, sur les trois frères Curiaces. Dans sa pièce, Corneille ne met en scène qu'un Horace et qu'un Curiace, par souci de lisibilité. Mais surtout, il ajoute des liens familiaux à l'histoire : dans sa pièce, Horace est l'époux de la sœur de Curiace, Sabine ; quant à Curiace, il est promis à la sœur d'Horace, Camille. Alors que le personnage éponyme se résout immédiatement à combattre de toutes ses forces pour Rome, Curiace se plaint de la cruauté de son sort. Le combat a lieu : Horace en sort vainqueur. Revenu du champ de bataille, il rencontre sa sœur Camille qui, désespérée de la mort de son amant, maudit son frère et Rome, au point qu'Horace la tue après l'avoir poursuivie hors scène (voir exemplier, texte 2 – p. 5).

Pourquoi rejeter la mort de Camille en coulisses – bienséances mises à part, s'entend ? C'est que cela permet à Corneille, d'une part, de manifester le caractère insoutenable du procédé tout en préservant, paradoxalement, l'héroïsme d'Horace. De fait, le parricide⁹² est considéré comme un crime particulièrement odieux au XVII^e siècle : en s'en prenant à sa sœur, le héros s'en prend indirectement à lui-même et remet en cause les fondements mêmes de la société. Ainsi, quand il dérobe le crime aux yeux du spectateur, Corneille laisse entendre aux spectateurs que le crime est trop effroyable pour qu'il leur soit montré.

Pour autant, il importe de ne pas confondre Horace avec son crime. Tout odieux que soit son parricide, Horace reste un héros cornélien. La chose a de quoi surprendre : comment Corneille peut-il mettre en scène un parricide sans qu'il soit odieux ? C'est que le geste d'Horace n'est pas le seul à l'être – et c'est ici qu'il importe de mesurer tout ce que l'attitude de Camille peut avoir de scandaleux, pour le public du XVII^e siècle. En effet, Camille vient de déployer une rage monstrueuse à plusieurs titres. Tout d'abord, le spectateur n'a pas oublié que, quand elle a cru ses frères morts sur le champ de bataille, elle n'a manifesté aucun désespoir : elle s'est contentée d'un « Oh mes frères ! » fort bref. En s'abîmant dans une détresse profonde en voyant, cette fois-ci, son amant mort, elle fait deux poids, deux mesures de façon scandaleuse : aux yeux du spectateur de l'époque, elle doit plus à ses frères qu'à son amant – d'autant qu'elle ne lui était que fiancée. Sur ce point, il importe de mesurer l'écart qui nous sépare du XVII^e siècle : dans *Horace*, l'amour de

92 Il faut entendre le terme en son sens large d'« assassinat perpétré sur une personne de sa propre famille ».

Camille pour Curiace n'excuse rien.

À cela s'ajoutent deux faits, plus graves encore : tout d'abord, la jeune femme reproche à son frère d'avoir sauvé sa patrie de l'asservissement. Cela revient à lui en vouloir d'avoir fait son devoir de Romain, ce qui est politiquement et moralement indéfendable pour l'époque. Mais, surtout, Camille se permet de maudire sa patrie par une diatribe d'une extrême violence. Or le public du XVII^e siècle sait qu'il ne faut pas prendre ses imprécations à la légère, tout d'abord parce qu'il sait que, dans le genre tragique, toutes les malédictions et les imprécations sont dangereuses⁹³ ; ensuite, parce qu'il lui apparaît clairement que la tirade prépare et annonce la chute future de Rome, lors des invasions barbares du V^e siècle après J.-C⁹⁴. Chacun sait à quel point l'événement fut traumatisant dans l'histoire occidentale – pour une figure comme saint Augustin, notamment, ce fut un temps de véritable Apocalypse⁹⁵. Ainsi, quand le public entend Camille s'exclamer qu'elle veut « voir le dernier Romain à son dernier soupir », c'est non seulement un véritable génocide qu'elle appelle de ses vœux, mais c'est aussi et surtout un des pires massacres historiquement attestés qui aient jamais eu lieu.

En la tuant, Horace punit donc une criminelle ; en cela, il reste le champion et le défenseur de Rome. Eût-il été n'importe qui d'autre, c'eût été là faire son devoir de patriote. C'est là que réside le tragique du personnage, à la fois héros admirable et infâme parricide. Si son geste est odieux par nature, il ne l'est pas dans l'intention, puisqu'il constitue le prolongement de son combat contre les Curiaces. Ainsi importe-t-il de ne réduire Horace ni à l'infamie de son crime, ni à la gloire de son patriotisme foncièrement romain : sa tragédie consiste justement à ne pas pouvoir dissocier l'odieux et l'héroïque qui s'articulent en lui. En ce sens, il est comme la Phèdre de Racine : ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocent.

On comprend, dès lors, l'intérêt de repousser le crime hors scène : en cachant le geste fatal au spectateur, Corneille préserve tout simplement le caractère héroïque de son personnage. En effet, cela permet de mettre le meurtre de Camille sur le même plan que celui du combat contre les Curiaces : la première est ainsi associée, sinon assimilée aux seconds. Par ailleurs, cela permet de ne pas réduire Horace à son seul parricide qui, par son caractère spectaculaire, aurait primé sur tout le reste. Dissimuler la mort de Camille permet donc à Corneille de maintenir le paradoxe suprêmement tragique que constitue un héros criminel.

93 En témoignent des pièces comme la *Rodogune, princesse des Parthes* de Corneille (1647), ou la *Phèdre* (1677) et l'*Athalie* de Racine (1691).

94 Le premier sac de Rome par les Barbares a lieu en 410, et le deuxième en 455 après J.-C.

95 On se rapportera notamment à son sermon de décembre 410.

Ainsi faut-il se rendre à l'évidence : dans le théâtre du XVII^e siècle, le rejet de la mort en coulisses n'est pas une simple question de fastidieuses bienséances, mais d'efficacité. Ce n'est pas pour ménager à tout prix un spectateur abusivement délicat que les dramaturges évitent de représenter la mort, mais parce que cela sert leur projet. Ainsi,

Plutôt qu'une convenance sociale, il faut chercher la raison [de la controverse sur les « bienséances »] dans la conception « classique » de l'illusion dramatique : on n'émeut jamais mieux que par le détour de la litote. Le prétendu « tabou » pesant sur la vision du sang et de la mort recouvre à l'évidence une réflexion sur l'efficace du théâtre.⁹⁶

AMÉNAGEMENTS CLASSIQUES : DE LA DIGNITÉ DE CERTAINES MORTS SCÉNIQUES

À bien des égards, la règle de bienséance n'exclut pas strictement la représentation de la mort dans le théâtre du XVII^e siècle. En témoigne au premier chef le cas particulier du suicide qui est, en l'occurrence, parfaitement accepté sur scène :

Le suicide n'est nullement traité de la même façon que le meurtre par les bienséances classiques. Le meurtre est interdit ; le suicide ne l'est pas. L'abbé Morvan de Bellegarde nous le dit de la façon la plus claire : « Ceux qui prétendent qu'il ne faut jamais ensanglanter le théâtre ignorent ce que c'est de l'ensanglanter ; il ne faut jamais y répandre le sang de personne, mais on y peut verser le sien, quand on y est porté par un beau désespoir ; c'était une action consacrée chez les Romains ». [...] En définitive, la seule personne que le héros puisse tuer avec honneur, c'est lui-même.⁹⁷

Pour Morvan de Bellegarde, ensanglanter la scène est donc moins une question de représentation physique que de morale : ce qui est indécent, ce n'est pas le geste criminel en lui-même, mais le Mal qui le fonde. En un mot, c'est « l'honneur » qui fait la différence (pour reprendre la terminologie de Jacques Scherer) – surtout dans le genre tragique, qui se caractérise par sa « dignité⁹⁸ ».

Un exemple-type de cet état de fait est le personnage éponyme de *La Mort d'Annibal*⁹⁹ (1669). Dans cette tragédie, Thomas Corneille met en scène le fameux général carthaginois, ennemi des

96 E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 14.

97 J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, p. 418.

98 « Lorsqu'on met en scène un simple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur État, je ne crois pas que bien que les personnes soient illustres, l'action le soit assez pour s'élever jusqu'à la tragédie. Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance ; et veut donner à craindre des malheurs plus grands, que la perte d'une maîtresse. » Pierre Corneille, *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, in *Œuvres complètes*, t. 3, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 124.

99 Nous écrivions aujourd'hui Hannibal.

Romains¹⁰⁰, acculé dans le royaume de Bithynie¹⁰¹. Or le souverain local, Prusias, est un roi faible et veule : aussi bien par peur de Rome que par amour pour la fille du héros, Élise, qu'il veut épouser malgré elle, il cherche à livrer Annibal à l'ambassadeur romain Flaminius. Nul ne doute que le héros finira bientôt sa vie étranglé au fond d'un cul de basse-fosse. Se voyant cerné, Annibal absorbe un poison alors que le fils de Prusias, Nicomède, s'apprêtait à le faire fuir.

L'Annibal de Thomas Corneille est un héros véritablement taillé dans le marbre. Tout d'abord, il n'est touché d'aucune passion amoureuse susceptible de le pousser à une quelconque faute. Par ailleurs, contrairement au retors Flaminius, il ne recourt jamais à la trahison ni à la ruse. Alors qu'il pourrait, notamment, inciter Nicomède à se débarrasser de son père Prusias, l'idée ne l'effleure en rien – et cela est d'autant plus spectaculaire que le Nicomède historique a bel et bien poussé son père au suicide pour s'emparer du trône de Bithynie. Enfin, pendant toute la pièce, le général carthaginois ne cesse d'opposer sa gloire à la corruption de Rome ; aussi reste-t-il de bout en bout un héros parfaitement irréprochable.

Sa mort ne dément pas sa valeur, puisqu'il s'empoisonne avant de venir expirer sur scène, devant sa fille et le prince Nicomède. Son décès contraste d'ailleurs vivement avec celui de Prusias, assassiné de honteuse façon au milieu de la mêlée : alors qu'on a vu le roi de Bithynie tomber mort « sans savoir par quel bras » (V, 9), on sait très bien quel bras a causé la perte du héros. Ainsi le spectateur ne peut-il manquer d'opposer strictement l'infâme personnage qui a voulu livrer non seulement Annibal, mais également son propre fils aux Romains, au général qui a toujours refusé tout compromis. C'est donc avant tout parce que le geste d'Annibal est généreux, donc digne de la scène tragique, que celle-ci en accepte la représentation.

Car c'est bien de la dignité de la scène qu'il est question, en fin de compte ; et celle-ci n'est pas tant compromise par le fait que le sang y coule, que par l'horreur d'une action :

Les morts en scène et autres spectacles violents sont faits pour « émouvoir puissamment » (dit Corneille), et justifiés par la finalité même du poème dramatique, la purgation des passions. La Mesnardière le reconnaît lui-même : *La tragédie [...] devrait se servir de la force des spectacles, et faire voir sur la scène un grand nombre de spectacles épouvantables et lugubres,*

100Hannibal Barca, fils d'Hamilcar Barca, est un général carthaginois du tournant des III^e et II^e siècles avant J.-C (247-*circa* 183 avant J.-C.). Il est surtout connu pour avoir menacé Rome jusque sur son territoire, après avoir passé les Alpes sur des éléphants avec ses troupes (218 avant J.-C.). Après une extraordinaire campagne, au cours de laquelle les Romains accumulent les défaites (notamment à Trasimène et à Cannes), Hannibal s'installe à Capoue où, selon la formule consacrée, il « s'amollit ». Les Romains en profitent pour reprendre l'avantage : l'épopée militaire d'Hannibal prend fin à Zama, en 202 avant J.-C. : l'armée carthaginoise y est littéralement écrasée. Le général s'exile alors en Asie, où il finit sa vie.

101Situé en Asie Mineure actuelle.

pour émouvoir par ces tableaux l'étonnement et la pitié. Pour ces auteurs, La Mesnardière ou Corneille, l'interdit d'Horace frappe seulement les spectacles trop violents, ou dénaturés, telle la parricide Médée. Ces spectacles dépasseraient le pathos en produisant un effet trop violent, et iraient outre la catharsis en suscitant l'horreur plutôt que la terreur.¹⁰²

Il importe de dissocier ici terreur et horreur. Alors que la première s'inscrit directement dans la lignée de l'héritage aristotélicien¹⁰³, la seconde suppose un excès passionnel qui bouleverse toutes les règles et inhibe la réflexion du spectateur. Alors que l'une fonde l'esthétique tragique, l'autre la nie et compromet par là même la dignité du genre.

On comprend dès lors pourquoi le genre tragique ne s'interdit pas strictement la représentation de la mort et met en place ce qu'Emmanuelle Hénin appelle des « systèmes de compensation¹⁰⁴ ». En effet, il est récurrent qu'un personnage s'empoisonne ou se frappe d'un fer sur scène pour aller mourir en coulisses – ainsi fait la Cléopâtre de Corneille dans *Rodogune, princesse des Parthes* (1647). À l'inverse, certains personnages frappés hors scène viennent expirer sur le plateau – tel le héros éponyme du *Géta* de Péchantrés (1687). Poignardé par son frère, Antonin Caracalla, Géta se précipite sur scène pour protéger sa bien-aimée, Justine, avant de mourir à ses yeux (V, 7). Ces deux types de représentation partielle de la mort modèrent la pitié et la crainte du spectateur : ainsi, ils permettent au dramaturge de tirer profit de la force du geste fatal, sans pour autant choquer le public. Car si l'enjeu de la tragédie consiste à susciter des émotions intenses, voire vertigineuses chez le spectateur, il ne s'agit jamais de les déchaîner pour créer un trouble panique : cela compromettrait sa dignité constitutive.

CONCLUSION

Il importe donc de se défaire de deux idées reçues quand on parle de représentation de la mort au XVII^e siècle. Tout d'abord, les bienséances ne peuvent pas être conçues comme des brides à l'imagination des dramaturges : dans bien des cas, elles peuvent fonder un traitement original de la mort. Par ailleurs, la mort est loin d'être absente de la scène française de l'époque : car en dernière analyse, ce n'est pas tant la réalité du sang que la dignité morale de la tragédie qui importe.

102E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 28.

103Rappelons que, pour Aristote, le genre tragique est « l'imitation d'une action noble et achevée, ayant une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements [...] ; cette imitation est exécutée par des personnages agissant et n'utilise pas le récit, et, par le biais de la pitié et de la crainte, elle opère l'épuration des émotions de ce genre » (Aristote, *Poétique*, trad. B. Guerneux, p. 21).

104E. Hénin, « Faut-il ensanglanter la scène ? », p. 20.

LE XVIII^e SIÈCLE, OU LA MORT ÉVINCÉE

Au XVIII^e siècle, se dégage une dichotomie notoire entre un théâtre où la mort violente abonde, et d'autres où elle disparaît. Cette dichotomie est extrêmement déséquilibrée : seules les tragédies (à la suite de celles du XVII^e siècle) et quelques pièces de la Révolution intègrent la mort d'un ou de plusieurs personnages. À l'inverse, le nouveau genre que constitue le drame bourgeois théorisé par Diderot, et les théâtres de Beaumarchais et de Marivaux, ne l'intègrent pas. Ainsi la mort se trouve-t-elle, en quelque sorte, évincée du théâtre français au XVIII^e siècle.

QUEL THÉÂTRE POUR LA MORT AU XVIII^e SIÈCLE ?

Au XVIII^e siècle, la mort trouve avant tout sa place dans le genre tragique. En cela, la production dramatique de l'époque s'inscrit dans la continuité directe du siècle précédent ; elle s'en distingue néanmoins nettement en ce que, contrairement aux dramaturges et théoriciens qui l'ont précédée, elle ne recule plus devant l'horreur, notamment à travers la figure de Crébillon père. Ainsi le genre perd-il en dignité ce qu'il gagne en spectaculaire, en opérant un retour massif à l'inspiration sénéquienne ; on ne saurait donc nier le fait que la mort est bel et bien présente dans le théâtre du XVIII^e siècle.

Pour autant, plusieurs éléments nuancent nettement cet état de fait. Il est notamment caractéristique que la mort soit avant tout illustrée par un genre qui n'est pas spécifique à l'époque. Certes, la tragédie continue alors à connaître une grande fortune, mais le fait qu'elle constitue avant tout un héritage est significatif ; cela manifeste que le XVIII^e siècle ne porte pas d'intérêt intrinsèque et spécifique à la représentation récurrente de la mort.

Cela est d'autant plus vrai que le théâtre de la Révolution, qui aurait pu constituer un cadre idéal à la représentation de la violence et de la mort, ne les met que rarement en scène – ou de façon extrêmement atypique. En témoigne *Le Jugement dernier des rois* de Sylvain Maréchal¹⁰⁵ (1793). Dans cette pièce, des sans-culottes envoient tous les souverains d'Europe sur une île volcanique : l'Empereur (de la maison d'Autriche), le roi d'Espagne, le Pape, le Roi de Naples, l'Impératrice de Russie Catherine et le roi de Pologne. Alors que les potentats déchus se disputent et regrettent de ne pas s'être montrés plus tyranniques envers leurs sujets, ils sont ensevelis par une éruption provoquée par les révolutionnaires. La portée symbolique de la pièce ne saurait manquer d'échapper au

¹⁰⁵Sylvain Maréchal (1750-1803) est un auteur français du XVIII^e siècle. Issu d'un milieu de marchands et d'artisans qui anime le mouvement parisien des sans-culottes, il est emprisonné en raison du caractère irréligieux de ses œuvres (il est profondément athée). Il soutient la Révolution dès les débuts de celle-ci.

spectateur – on retiendra, notamment, l'ironie du titre, qui fait référence au Jugement dernier chrétien tout en retournant la notion contre le Pape lui-même. On est loin, ici, des déchirements passionnels du théâtre tragique du siècle précédent.

Ainsi, la mort ne trouve-t-elle sa place, dans le théâtre du XVIII^e siècle, que dans un genre hérité, ou de façon exceptionnelle. Dans le premier cas, sa représentation ne diffère guère de celle du siècle précédent ; dans le second, elle se distingue par son caractère strictement exceptionnel.

GENRE NOUVEAU ET THÉÂTRES ORIGINAUX : LA MORT ABSENTE

Les œuvres qui renouvellent le plus la production dramatique française au XVIII^e siècle n'intègrent pas la mort – que ce soit le drame bourgeois théorisé par Denis Diderot, ou les pièces hors du commun que sont celles de Beaumarchais et de Marivaux.

De façon caractéristique, loin de s'inscrire dans la continuité d'une production dramatique consacrée, Diderot¹⁰⁶ s'applique à créer une nouvelle forme dramatique, avec le drame bourgeois. Le dramaturge et théoricien revendique et manifeste le caractère innovant de sa démarche en produisant, parallèlement aux deux premières œuvres du genre qu'il lance (*Le Fils naturel*, 1757 ; *Le Père de famille*, 1758), des textes théoriques (*Les Entretiens sur Le Fils naturel*, 1757 ; *De la poésie dramatique*, 1758) qui feront date. Diderot rejette fermement, notamment, la tragédie telle qu'elle est pratiquée en son temps, ce qui explique en partie pourquoi la mort est absente du nouveau genre qu'il théorise.

Et de fait, ses deux drames ne mettent en rien la vie de leurs personnages en péril¹⁰⁷. La chose a de quoi surprendre si l'on considère que Diderot conçoit son drame bourgeois comme un « théâtre de la sensibilité ». Pour lui, le spectateur peut tirer une leçon de ce qui lui est présenté parce qu'il est censé être attendri, touché aux larmes par ce qu'il voit – donc transformé par la représentation.

106 Denis Diderot (1713, Langres-1784, Paris) est un auteur et penseur du XVIII^e siècle. C'est une figure notoire de la vie littéraire et culturelle de son temps, qu'il a notamment influencée par la rédaction de ses *Salons*, par ses romans (*La Religieuse*, 1780), par certaines œuvres inclassables (*Jacques le Fataliste*, 1778 ; *Le Neveu de Rameau*, nombreuses versions), par un traité sur l'art dramatique (*Le Paradoxe sur le comédien*, 1733, remanié en 1778), et surtout par sa participation à la rédaction et à la publication de la fameuse *Encyclopédie* (publiée en 1766).

107 Dans *Le Fils naturel*, l'héroïne, Rosalie, se détourne de son amant, Clairville. Ce dernier charge donc un de ses amis, Dorval, de plaider sa cause auprès de son ingrate. Mal lui en prend : Rosalie avoue à Dorval qu'elle l'aime. La catastrophe est évitée de justesse quand, revenu des Indes, le père de Rosalie reconnaît en Dorval son fils illégitime (« naturel », donc) : Rosalie rentre alors dans son devoir. Quant à Dorval, il épouse la sœur de Clairville, la bien et très symboliquement nommée Constance.

Dans *Le Père de famille*, ce sont les amours contrariées de Saint-Albin et de Sophie qui intéressent le spectateur : comme la seconde est pauvre, le premier risque une mésalliance rigoureusement proscrite par sa famille. Tout se dénoue néanmoins miraculeusement à la dernière minute, puisque l'on apprend que Sophie est la nièce cachée d'un aristocrate.

Aussi le dramaturge et théoricien insiste-t-il longuement sur la nécessité, pour le drame, de produire de « grands effets », de « renverser les esprits » et de « déchirer les entrailles du spectateur ». Il importe donc, ici de dissocier paroxysme émotionnel et péril de mort : contrairement à ce qu'on pourrait croire au premier abord, l'un n'implique pas nécessairement l'autre.

Le problème se pose en des termes moins problématiques pour les œuvres fondamentalement originales de Beaumarchais¹⁰⁸ et de Marivaux¹⁰⁹.

Le premier est notamment l'auteur de la trilogie des Almaviva, dont le premier volet, intitulé *Le Barbier de Séville* (1775), est directement inspiré de la comédie traditionnelle italienne. C'est une « pièce amusante et sans fatigue, une espèce d'*imbroille* », « une [des pièces] les plus gaies qui soient au théâtre¹¹⁰ » ; et elle reprend de nombreux motifs comiques traditionnels¹¹¹ ; aussi n'est-il pas étonnant que la mort en soit absente. Certes, le projet du dramaturge évolue considérablement avec *Le Mariage de Figaro*¹¹² (1784), dont les accents sont nettement plus sombres ; néanmoins, la pièce contient encore de nombreux procédés comiques comme la bastonnade, et se finit sur des chansons. *L'Autre Tartuffe, ou La Mère coupable*¹¹³ (1792) constitue le point d'aboutissement de

108Après avoir reçu une formation d'horloger à la suite de son père, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) se lance dans une carrière dramatique. Il s'illustre aussi bien dans le genre de la parade (*Les Bottes de sept lieues* ; *Léandre, marchand d'agnus, médecin et bouquetière* ; *Jean Bête à la foire* ; *Zizabelle mannequin* ; il s'agit de comédies très brèves, jouées d'abord à la porte des baraques des foires, puis dans les théâtres de société) que dans le drame (*Eugénie* ; *Les Deux amis, ou Le Négociant de Lyon*) et dans l'opéra (*Tarare*). C'est à la fin de sa carrière qu'il compose sa fameuse trilogie des Almaviva.

109Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763, Paris) est une figure très reconnue de son vivant, d'abord parce qu'il fréquente de façon intensive les salons mondains de son temps, ensuite parce qu'il est protégé par des figures de premier plan, comme Madame de Pompadour. Élu à l'Académie française à la fin de l'année 1742, il y entre en 1743. Malgré le vif succès de ses pièces, il sombre dans l'oubli avant même la Révolution. Il faut attendre la mise en scène de *La Seconde surprise de l'amour* par Xavier de Courville, en 1929, pour que son théâtre s'impose comme l'une des plus grandes œuvres dramatiques du XVIII^e siècle.

110Beaumarchais, « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », in *Œuvres*, éd. P. Larthomas, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 267-287.

111On pense ici aux motifs du barbon jaloux, du déguisement de l'amant, de la leçon de musique donnée par un amant à celle qu'il aime à la barbe de son tuteur (motif exploité aussi bien par Molière dans *Le Malade imaginaire* que par Georges Feydeau dans *Un fil à la patte*), et au sous-titre même de la pièce, *La Précaution inutile* (précédemment employé par Dorimont en 1661, par Nolant de Fatouville en 1692 et par Achard et Anseume en 1760).

112L'enjeu principal de la pièce tourne autour de la camériste de Rosine – devenue Comtesse Almaviva –, Suzanne. Cette dernière est convoitée par le Comte, qui veut faire valoir auprès d'elle le droit de cuissage auquel il a pourtant juré de renoncer ; tout l'enjeu de la pièce, pour Figaro, Suzanne et la Comtesse, consiste donc à piéger Almaviva, de telle sorte qu'il ne puisse satisfaire ses appétits adultères.

113La folle journée du mariage de Figaro n'a pas porté ses fruits chez le Comte : non seulement il a trompé sa femme et fait élever, sous le titre de pupille, sa fille naturelle Florestine, mais il cherche à divorcer. De son côté, la Comtesse n'est pas exempte de tout reproche puisqu'elle a eu un enfant de Chérubin, Léon. Ce dernier passe pour le fils du Comte, qui sait qu'il n'est pas de lui. Aussi Almaviva cherche-t-il à dépouiller son épouse et son prétendu fils au profit de Florestine, qu'il veut donner en mariage à l'infâme major Bégearss. Celui-ci cherche à s'approprier la fortune des Almaviva. L'enjeu de la pièce est donc triple : réunir le Comte et la Comtesse d'une part, et Florestine et Léon d'autre part ; enfin, réduire Bégearss à l'impuissance – toutes choses faites grâce à l'industrie de Figaro et de Suzanne. Une fois Bégearss chassé, l'ordre revient chez les Almaviva.

l'évolution ainsi esquissée, puisqu'il s'agit d'un « drame moral » composé dans la lignée du « drame bourgeois » de Diderot¹¹⁴. Seul le dernier volet de la trilogie est donc susceptible d'interroger le lien entre genre sérieux et représentation de la mort.

Quant au théâtre de Marivaux, il s'agit avant tout d'un théâtre en demi-teinte, qui entretient une tension constante entre sentiment et cruauté. On y trompe, on y piège, on y trahit, on y met à l'épreuve ; on y trouve même un certain plaisir à manipuler autrui, au point, pour certains, d'être grisé par un sentiment de puissance inquiétant. Mais ce sentiment est souvent trompeur : le manipulateur comprend rapidement qu'il ne maîtrise pas son jeu autant qu'il le voudrait. Par ailleurs, même les plus cruels – tels le « Chevalier » dans *La Fausse suivante*¹¹⁵ – ne mettent jamais en place de piège mortel. Ici, on est loin des débordements funestes de la tragédie contemporaine, tout simplement parce que l'œuvre de Marivaux est un théâtre de sentiments, et non un théâtre des passions.

LE XIX^E SIÈCLE : LE THÉÂTRE DE LA MORT TRIOMPHANTE

UNE PROLIFÉRATION DE SCÈNES MACABRES

Si le XIX^e siècle n'invente pas la représentation de la mort, du moins met-il véritablement la seconde au cœur de la première, et apporte-t-il de véritables innovations en la matière : en cela, il constitue une « grande exhibition macabre¹¹⁶ ».

En témoigne de façon particulièrement vive un des plus grands succès du siècle, le drame fantastique d'Auguste Anicet-Bourgeois et de Charles Mallian *La Nonne sanglante* (1835). Le titre en lui-même se passe de commentaires.

114 Il importe de ne pas parler de « drame bourgeois » quand il est question de la trilogie des *Almaviva*, puisque ceux-ci sont des nobles.

115 Le spectateur ne connaît l'héroïne de *La Fausse suivante, ou Le Fourbe puni* (1724), que sous le nom du « Chevalier » : celle-ci s'est travestie en homme pour connaître le véritable caractère de son fiancé, le jeune Léléo, à qui sa main apporterait quelque douze mille livres de rente. Elle apprend bientôt que celui-ci est déjà engagé à une Comtesse, qu'il veut quitter car elle ne dispose que de six mille livres de rente. Néanmoins, comme celle-ci lui a prêté une coquette somme, il veut le pousser à le quitter elle-même pour qu'elle lui laisse l'argent prêté en dédommagement. C'est pourquoi il charge le « Chevalier » de la séduire ; l'héroïne accepte aussi bien pour « se divertir » que pour « punir ce fourbe-là ». Après une série de rebondissements, elle fait en sorte que la Comtesse récupère son prêt ; elle révèle alors sa véritable identité et conclut l'aventure sur ces mots cyniques : « Voilà bien de l'amour perdu ; mais en revanche, voilà une bonne somme de sauvée ».

116 S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 17.

Dans ce « drame frénétique¹¹⁷ », le jeune Conrad de Waldorf veut abandonner sa maîtresse, Stella, au milieu des catacombes, parce qu'il la croit infidèle ; alors qu'il vient de changer d'avis, un éboulement les sépare. Stella jure devant Dieu de se faire nonne si elle en réchappe. Comme elle est sauvée *in extremis*, elle prend le voile sous le nom de Marie de Rudenz. Quelque temps plus tard, Conrad est tombé amoureux de la belle Mathilde, qui s'appête à intégrer le même couvent que Marie. Conrad poignarde son ancienne maîtresse pour l'empêcher de tuer sa bien-aimée. Après diverses péripéties, arrive la nuit de noces des deux jeunes gens. Le spectre de Marie apparaît alors à son amant infidèle : en voulant la frapper, Conrad tue malencontreusement sa jeune épouse. Il s'aperçoit alors que Marie n'est pas vraiment morte : avec l'aide d'une de ses consœurs, elle est parvenue à sortir de son caveau et s'est fait passer pour défunte pour mieux se venger. Quand elle propose à Conrad de fuir le château qu'elle a commencé à faire brûler, celui-ci feint d'accepter, mais c'est pour mieux la retenir ; le château se consume et tous deux meurent. Malgré les supplications de Marie, Conrad n'accorde « point de pitié » et ne veut « point de secours pour la nonne sanglante ! » : c'est sur ces mots que se clôt la pièce.

Il est caractéristique que « Marie de Rudenz [jouée par Mlle George apparaisse] au milieu de la scène, la robe tachée de sang, un poignard enfoncé dans son flanc¹¹⁸ ». Cette exhibition macabre est typique du temps : elle s'inscrit dans le cadre de la revalorisation du théâtre élisabéthain – et notamment shakespearien¹¹⁹. Elle est également directement liée au rejet des bienséances, que l'époque considère comme une bride au génie poétique. De façon caractéristique, la représentation de la mort est au cœur de la querelle littéraire des années 1620, et de la bataille d'*Hernani* qui la conclut en 1830.

La gageure du théâtre romantique consiste à enfreindre [les lois des bienséances], à les dépasser, à renverser Melpomène et à installer une autre déesse dans le temple du bon goût. La mise en scène de morts sanglantes participe de cette entreprise. Par cet aspect de sa pratique, la scène romantique consomme sa rupture avec une tradition théâtrale frappée d'obsolescence.¹²⁰

L'exhibition macabre sur la scène romantique s'explique enfin par l'atmosphère ambiante : en effet, les faits divers se multiplient pendant la Monarchie de Juillet¹²¹. *La Gazette des tribunaux*, notamment, relate avec complaisance toutes sortes d'intrigues sordides. Ainsi,

117S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 94.

118S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 549.

119« Enfin, ce qui avait longtemps été considéré comme une barbarie devient signe d'élection ; la violence du théâtre élisabéthain cesse d'être stigmatisée et la représentation de la mort s'affirme comme l'un des éléments définitoires du drame romantique. Shakespeare constitue finalement le modèle du génie affranchi des contraintes ; un génie libre. » S. Ledda et F. Naugrette, dans H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 136.

120S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 13.

121La Monarchie de Juillet (1830-1848) se situe après la Révolution et la Seconde Restauration. Pendant cette monarchie libérale (et non pas absolue de droit divin), Louis-Philippe I^{er} est intronisé « roi des Français » ; il finit par abdiquer en faveur de son petit-fils, le comte de Paris.

Mourir sur la scène romantique n'est pas une action dramatique banale, ni même un procédé commode pour éliminer un héros. La mort théâtrale entretient un lien ambigu avec la réalité sociale et politique. Les meurtres sordides, les figures de criminels évoqués par la presse dans la rubrique des faits divers, envahissent les théâtres et inspirent une production qui cherche à répondre aux attentes d'un public fasciné par le crime. C'est pourquoi la représentation théâtrale de la mort reflète les aspects les plus inquiétants de la société française à la fin de la Restauration et au début de la monarchie de Juillet. Elle renvoie au public de 1830 l'image d'un monde dangereux, instable, soumis à la menace d'un péril.¹²²

Comme la mise en scène de l'assassinat et de la mort se fait le reflet de l'actualité, « on apporte un grand soin aux détails : armes, geste, agonies, sang, cadavres, tout est représenté¹²³ ». Sur la scène romantique, la mort devient donc un véritable spectacle au sens étymologique du terme :

Le théâtre, et *a fortiori* le théâtre romantique, est d'abord un spectacle, qui se donne les moyens de l'être en multipliant les décors et les accessoires, en s'attachant à la perfection du costume et en mettant l'accent sur l'extériorité du jeu des comédiens. En un mot, la scène romantique réinvente la mise en scène de la mort. Dès lors, quand elle donne ainsi à voir les corps morts, ce n'est plus seulement à travers la puissance suggestive de l'hypotypose, mais directement en plaçant l'image macabre sous les yeux de l'assistance. Cette vision funeste devient plus fascinante sur la scène romantique, qui la célèbre, la magnifie, la sublime à l'aide d'un appareil grandiose et ostentatoire. [...] Au vrai, c'est le passage de la mort *dans le texte* à la mort *sur scène* qui fait la singularité de la dramaturgie romantique.¹²⁴

REALIA DU THÉÂTRE ROMANTIQUE

Deux états de fait sont symptomatiques de la prolifération de la mort scénique au XIX^e siècle. Tout d'abord, il est caractéristique que, parmi les salles de théâtre les plus fréquentées de l'époque, se trouvent celles qui se situent sur ce que l'on appelle à l'époque, de façon fort révélatrice, le « Boulevard du Crime ». Ce surnom du boulevard du Temple (situé dans les troisième et onzième arrondissements de Paris) fait référence aux représentations quotidiennes de pièces violentes et sanglantes qui y ont lieu à l'époque¹²⁵, et auxquelles le public parisien court.

La figure de Mlle George, comédienne spécialisée dans les rôles de femmes sanglantes, est également éloquente.

122S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 16.

123S. Ledda et F. Naugrette, dans H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 155.

124S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 11.

125Ces théâtres ont été détruits lors des aménagements réalisés par le baron Georges Eugène Haussmann, en 1862. Seul le théâtre Déjazet a échappé à ce traitement radical – simplement parce qu'il était le seul à être situé du côté impair du boulevard, alors que les transformations haussmanniennes ne concernaient que son côté pair.

Toutes les remarques qui concernent les femmes fatales de la scène romantique ont un dénominateur commun. C'est l'actrice, interprète de ces rôles sanguinaires : mademoiselle George. Sur ce terrain, elle n'a pas de rivale, et on peut même affirmer qu'entre 1830 et 1835, c'est elle qui occupe le créneau des reines mortes et des souveraines sanglantes : Marguerite de Bourgogne¹²⁶, Lucrece¹²⁷, Olivia¹²⁸, Marie de Rudenz¹²⁹ sont des rôles taillés à sa mesure. Son sens de l'emphase et des effets coïncide avec la démesure de ces figures sidérantes, écrites parfois pour elle.¹³⁰

Le fait que de tels rôles lui soient, pour ainsi dire, réservés, voire écrits pour elle, indique qu'il y a un véritable « marché » de la mort scénique. Le cas de Mlle George témoigne donc, comme le Boulevard du Crime, de l'extrême vivacité de celle-ci au XIX^e siècle.

LE SPECTACLE DE LA MORT : DEUX DRAMES HUGOLIENS

Le plus souvent, la mort constitue le point culminant de la représentation dans le théâtre romantique. C'est pourquoi elle est quasi constamment mise en exergue, au dénouement de la pièce : « L'écriture du drame est entièrement au service de ce dénouement, moment paroxystique qui s'incarne dans un geste et une parole de mort¹³¹ ». On peut multiplier les exemples chez divers auteurs :

- De Victor Hugo¹³², on lira notamment *Hernani* (1830 ; où meurent le héros éponyme, son amante Doña Sol et l'oncle de celle-ci, Don Ruy Gomez de Silva ; voir *infra*) ; au *Roi s'amuse* (1832 ; où meurt la fille de Triboulet, Blanche) et à *Ruy Blas* (1838 ; où meurent le personnage éponyme et son maître indigne, Don Salluste de Bazan ; voir *infra*) ; mais surtout à *Lucrece Borgia* (1833 ; en tout, la pièce contient « un matricide et cinq cercueils » : « c'est l'apothéose de la violence oculaire¹³³ »).

126Héroïne de *La Tour de Nesle* d'Alexandre Dumas (1832).

127Héroïne éponyme de la *Lucrece Borgia* de Victor Hugo (1833).

128Héroïne de *La Famille Moronval* de Charles Lafont (1834).

129Héroïne de *La Nonne sanglante* d'Auguste Anicet-Bourgeois et de Charles Mallian (1835 ; voir *supra*).

130S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 568.

131S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 9.

132Victor Hugo (1802-1885) est un auteur français du XIX^e siècle. Il est connu pour s'être présenté comme le chef et théoricien du romantisme dans la préface de son *Cromwell* (1827). C'est un véritable polygraphe : il s'illustre aussi bien dans la poésie que dans le roman et dans le théâtre. Le triomphe d'*Hernani*, en 1830, fait de lui l'un des principaux dramaturges de son temps. L'échec de ses *Burgraves*, en 1843, et la mort de sa fille Léopoldine le font renoncer au théâtre. Il se tourne alors vers la poésie philosophique et lyrique (c'est pour Léopoldine, notamment, qu'il compose son fameux poème intitulé « Demain, dès l'aube... »). Il est connu pour son engagement politique contre Napoléon III, dont le coup d'État le force à s'exiler de 1851 à 1870. Cet exil lui acquiert une grande notoriété à l'échelle internationale et le rend ardemment républicain. Une fois de retour en France, il se mêle de moins en moins à la vie politique ; sa gloire littéraire, quant à elle, ne cesse de croître jusqu'à sa mort.

133S. Ledda et F. Naugrette, dans H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 156.

- D'Alexandre Dumas¹³⁴, on consultera *Antony* (1831 ; voir *supra*) et *La Tour de Nesle* (1832 ; cette pièce met en scène les orgies qu'organisait Marguerite de Bourgogne sous le règne de son époux, le roi Louis X¹³⁵).
- D'Alfred de Vigny¹³⁶, on lira *Chatterton* (1835 ; cette pièce met en scène le destin malheureux de Thomas Chatterton. Ce jeune poète anglais a véritablement existé : il est connu pour s'être suicidé à 18 ans. De cette figure d'artiste incompris par une société matérialiste, Vigny fait surtout l'amoureux malheureux d'une femme mal mariée, Kitty Bell.

Ce sont les dénouements d'*Hernani* et de *Ruy Blas* qui vont nous intéresser ici – le premier parce qu'il illustre de façon particulièrement vive le traitement romantique de la mort au XIX^e siècle, le second parce que, sous certains aspects et dans une certaine mesure, il s'inscrit dans la continuité de la représentation de la mort dans les textes dits « classiques ».

Hernani met en scène les amours funestes de Doña Sol et du paria éponyme. La première est aimée de son oncle, le vieux Don Ruy Gomez de Silva, du héros et du roi Don Carlos (futur Charles Quint). Alors qu'elle était sur le point d'épouser son oncle, le roi la retient prisonnière sous prétexte que Don Ruy Gomez protège Hernani en vertu des lois de l'hospitalité. Après un examen de conscience douloureux, le roi décide de rendre Doña Sol à Hernani. Cependant, le héros avait juré à Don Ruy Gomez de se tenir à sa disposition dès qu'il ordonnerait sa mort. Juste après le mariage des deux amants, Don Ruy Gomez somme donc Hernani d'honorer sa promesse et lui présente un poison. Doña Sol s'empare de la fiole et boit ; Hernani l'imité. Les deux amants agonisent sous les yeux de Don Ruy Gomez, qui se perce de son épée.

Dans *Hernani*, Victor Hugo met en scène ce que Sylvain Ledda appelle une « mort intégrale¹³⁷ », par opposition aux « systèmes de compensation » théorisés par Emmanuelle Hénin pour le théâtre du XVII^e siècle (voir *supra*) : alors que le XVII^e siècle « [fractionne toujours] la mort en instants¹³⁸ », la scène romantique montre l'intégralité du cheminement du personnage vers la mort (surtout quand il s'agit de suicides). Parfois, ce cheminement peut être long : en témoigne, par exemple, le dénouement d'*Angelo, tyran de Padoue* (1835), où la Tisbe met plusieurs répliques à mourir alors qu'elle est censée avoir été « frappée au cœur » par celui qu'elle aime, Rodolfo. En cela, le dénouement de la pièce a quelque chose d'involontairement burlesque. Aussi le poison se

134 Voir *supra*.

135 Louis X, dit Le Hutin, a régné de 1314 à 1316.

136 Alfred de Vigny (1797-1863) est un poète, romancier et auteur dramatique du XIX^e siècle ; il est élu à l'Académie française en 1845.

137 Voir S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 85-98.

138 « La scène classique sépare [...] tous les mouvements qui conduisent au suicide et fragmente son accomplissement, sans jamais le montrer dans sa totalité. La mort est toujours fractionnée en instants. » S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 86.

révèle-t-il plus efficace pour dénouer l'intrigue tout en présentant un véritable « spectacle de mort » pleinement convaincant :

Les suicides au poison sont [...] d'une efficacité redoutable puisqu'ils permettent au dramaturge d'inscrire l'agonie dans la durée, de commenter la mort et de retenir l'attention du spectateur jusqu'à la chute de la toile. Les héros qui mettent ainsi fin à leur vie peuvent commenter la situation le temps que le poison distille ses effets. Ce traitement de la mort lente est l'une des spécificités de la scène romantique, dans la mesure où celle-ci montre à la fois tout ce qui conduit à ce geste funeste jusqu'aux dernières paroles.¹³⁹

Et de fait, le poison donne tout le temps à Hernani et à Doña Sol de déployer, par le discours, les tourments que leur cause le poison qui les ronge de l'intérieur :

DOÑA SOL

Ciel ! des douleurs étranges !...

Ah ! jette loin de toi ce philtre ! – Ma raison
S'égare. Arrête ! Hélas ! mon don Juan¹⁴⁰, ce poison
Est vivant ! ce poison dans le cœur fait éclore
Une hydre à mille dents qui ronge et qui dévore !
Oh ! je ne savais pas qu'on souffrît à ce point !
Qu'est-ce donc que cela ? c'est du feu ! Ne bois point !
Oh ! tu souffrirais trop ! (V, 3)

On notera ici la métaphore hyperbolique de l'hydre dévorante, qui restitue à la fois le caractère monstrueux des tourments éprouvés et l'ironie du fait que le poison « vit » dans les entrailles d'un personnage en pleine agonie. La prolifération de ponctuations fortes suggère l'expressivité du jeu que doit déployer l'actrice. Enfin, les multiples enjambements, qui empêchent toute coïncidence entre syntaxe et métrique, montrent que la douleur fait perdre tout contrôle à Doña Sol.

Quand s'apaise finalement la douleur des personnages, ceux-ci sont frappés de faiblesse :

HERNANI

Viens, viens... Doña Sol... tout est sombre...

Souffres-tu ?

DOÑA SOL, *d'une voix également éteinte.*

Rien, plus rien...

HERNANI

Vois-tu des feux dans l'ombre ?

DOÑA SOL

Pas encor. (V, 3).

139S. Ledda, *Des feux dans l'ombre*, p. 94-95.

140Ici, Doña Sol s'adresse à Hernani.

Le recours à des phrases simples, voire nominales, indique que les personnages n'ont plus de force – ce que renforce l'accumulation des points de suspension. On est loin, ici, de la violence frénétique des tourments précédemment dépeints par Doña Sol : le contraste confère d'autant plus de force à l'agonie des deux personnages. C'est donc un véritable spectacle du suicide, thématique et développé comme tel, que nous donne à voir Hugo : en cela, la fin d'*Hernani* est un dénouement typiquement romantique.

Le cas de *Ruy Blas* (1838) est intéressant, pour sa part, car il nuance la rupture que le théâtre romantique opère avec la tragédie des siècles précédents. Dans cette pièce, qui se déroule à la Cour d'Espagne (à Madrid), la reine Doña Maria de Neubourg a causé la disgrâce de Don Salluste de Bazan, qui a engrossé une de ses suivantes. Comme celui-ci refusait d'épouser cette dernière, il a été renvoyé de la Cour de façon infamante. Don Salluste cherche donc à se venger. Après avoir échoué à corrompre son cousin, Don César de Bazan, pour piéger la reine, Doña Maria de Neubourg, il s'en remet à son valet, Ruy Blas. Il le charge de la séduire sous le nom de Don César (qu'il a fait envoyer aux galères), avant de disparaître pour quelque temps. Pendant l'absence de son maître, Ruy Blas devient un ministre influent et parvient à séduire la reine, dont il était amoureux. Mais le piège se resserre au cinquième acte : revenu en secret de son exil, Don Salluste contraint Ruy Blas à compromettre la reine en la faisant venir chez lui de nuit. Alors que Salluste est sur le point de faire signer une lettre déshonorante à la jeune femme, Ruy Blas révèle sa véritable identité et tue son infâme maître, avant de s'empoisonner. Il meurt dans les bras de la reine, qu'il remercie de l'avoir appelé par son nom, et non par celui de Don César.

On ne saurait nier que le dénouement de *Ruy Blas* est bien de son temps (voir exemplier, texte 8 – p. 18-21) : non seulement la pièce est construite intégralement en vue de l'acmé que constitue la double mort de Don Salluste et de Ruy Blas, mais elle présente, en ce qui concerne le personnage éponyme, une « mort intégrale » causée, qui plus est, par le biais de l'arme de prédilection des dramaturges romantiques qu'est le poison.

Néanmoins, on note une certaine continuité des codes de la tragédie du XVII^e siècle dans ce dénouement. Le meurtre de Don Salluste, notamment, a lieu hors scène. Certes, ce ne sont pas les bienséances qui poussent Hugo à procéder de la sorte : il importe plutôt d'y voir une façon à la fois de refuser la gloire de mourir en scène au personnage infâme qu'est Don Salluste, et de mettre en valeur le suicide paradoxalement glorieux de Ruy Blas. Néanmoins, le procédé prouve que les

dramaturges romantiques ne s'opposent pas aux règles « classiques » simplement pour la forme : ils s'y conforment parfois parce que cela sert le sens de leur pièce.

CONCLUSION

Le théâtre romantique constitue donc un moment de rupture forte dans le traitement de la mort en scène : non seulement il en abandonne le récit (par opposition, par exemple, au traitement du mythe de Phèdre sur la scène des XVI^e et XVII^e siècles ; voir *supra*), mais il en propose une représentation « intégrale ». Ainsi peut-on dire qu'en ce qui concerne la mort, le spectateur du XIX^e siècle vient véritablement au théâtre au sens étymologique du terme (le mot vient du grec θεάομαι, qui signifie « voir¹⁴¹ »).

LE XX^E SIÈCLE : LA MORT DIVERSE

LA DISSOLUTION DES GENRES DRAMATIQUES AU XX^E SIÈCLE

Le XX^e siècle est le siècle de la dissolution des genres dramatiques. Alors qu'auparavant, les pièces de théâtre étaient clairement qualifiées d'un point de vue générique, les dramaturges ne se donnent plus nécessairement la peine de le faire, et ce à plusieurs niveaux.

Souvent, les pièces ne sont même pas caractérisées, et leur auteur se contente de dire qu'il s'agit d'une « pièce de théâtre en un ou plusieurs actes ». D'autres recourent à des dénominations générales qui ne supposent aucune unité générique : en témoigne, notamment, le terme de « drame » qui ne recouvre alors plus rien de précis. C'est ainsi, par exemple, que Jarry sous-titre son *Ubu roi* (1896) ; Claudel fait de même pour le deuxième volet de sa trilogie des Coûfontaine, *Le Pain dur* (1918). Or l'une et l'autre pièce n'ont rien en commun, de quelque point de vue que ce soit. Certains auteurs se réapproprient, épisodiquement, d'anciens genres de façon toute personnelle – tel Claudel qui qualifie son *Annonce faite à Marie* de « Mystère en quatre actes ». Quand on sait que le « mystère », au Moyen Âge, désigne une pièce qui prend pour objet la vie entière d'un saint, ou une partie de la Bible¹⁴², on voit quel gouffre sépare la pièce de Claudel du *Mystère de la Passion*

141Le verbe en question correspond au nom « θέα » (qui désigne l'action de voir), et non à celui de « θεά/ θεή » (qui désigne une déesse).

142Le mystère est, plus précisément, une « représentation dramatique dans son aspect symbolique ou conceptuel. Le mot conjugue les sens du latin *mysterium* (rite secret) et *ministerium* (office, charge administrative, métier), selon une évolution liée aux jeux liturgiques que l'on appelait *mysteria* dès le XI^e siècle. [...] À l'époque médiévale, jeu, mystère et histoire peuvent désigner une même chose, mais avec des connotations différentes. » Darwin Smith, Gabriella Parussa et Olivier Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, L'Avant-

d'Arnoul Gréban (1452). Enfin, certains dramaturges n'hésitent pas à construire une typologie générique fantaisiste : c'est ainsi que Jean Anouilh compose des « pièces noires » (*Antigone* ; *Le Voyageur sans bagages*), « roses » (*Humulus le muet* ; *Le Bal des voleurs*), « brillantes », « grinçantes », « costumées » (*L'Alouette* ; *Becket*), et ainsi de suite... Au XX^e siècle, chaque auteur procède donc comme il lui plaît, sans chercher véritablement à théoriser un ou plusieurs genres.

Cette dissolution générique suppose une implosion des codes et des motifs dramatiques. Alors qu'une certaine cohérence d'ensemble se dégage des périodes précédentes, le théâtre français du XX^e siècle n'a pas vraiment d'identité globale forte. Il est assurément possible de distinguer certains courants dramatiques ; mais en leur sein même, les disparités sautent aux yeux. Il suffit de se rapporter, par exemple, au théâtre de l'absurde tel qu'il est pratiqué par Eugène Ionesco : non seulement il n'a que peu à avoir avec les productions de Samuel Beckett et d'Albert Camus, également dramaturges dits « de l'absurde », mais sa *Leçon* (créée en 1951) ne ressemble en rien à son *Roi se meurt* (1963) ou à sa *Cantatrice chauve* (1952). Il faut donc se rendre à l'évidence : en termes de genres dramatiques, au XX^e siècle, tout est permis.

LE REFUS DE LA REPRÉSENTATION MIMÉTIQUE DE LA MORT

La liberté du dramaturge et du metteur en scène a des conséquences, tout d'abord, sur la représentation de la mort considérée comme fin de la vie. Loin de se cantonner à sa seule représentation mimétique, metteurs en scène et dramaturges peuvent désormais la représenter de façon esthétisée, symbolique, ce qui suppose un effort d'interprétation chez le spectateur (autant on saisit immédiatement qu'un personnage qui s'effondre après avoir été frappé d'un poignard est censé être mort ; autant le spectateur doit faire appel à sa capacité de déduction pour le comprendre quand, par exemple, on voit un personnage s'enfoncer dans l'obscurité alors que d'autres restent dans la lumière).

Cette esthétisation de la représentation de la mort est étroitement liée à l'émergence et à l'autonomisation de la fonction du metteur en scène – née au tournant des XIX^e et XX^e siècles, sous l'impulsion d'André Antoine¹⁴³. Avant ce dernier, personne n'était chargé de donner un sens à l'œuvre représentée : ce sens se dégageait *a posteriori*, à partir du travail des acteurs, qui ne

scène théâtre, 2014, p. 523.

143 André Antoine (1858-1943) est le fondateur du Théâtre Libre. Cette société d'abonnés produit ses propres spectacles et les donne en privé : c'est pourquoi elle échappe à la censure, et se donne notamment pour but de révéler des auteurs écartés par cette même censure. La renommée grandissante d'Antoine le hisse à la tête du théâtre de l'Odéon, qu'il dirige de 1906 à 1914.

travaillaient pas nécessairement leur personnage de façon à conférer une véritable cohérence à la pièce qu'ils jouaient. Le metteur en scène, en revanche, a pour but de proposer une interprétation de la pièce qu'il monte, donc de construire un spectacle pleinement cohérent¹⁴⁴. Aujourd'hui, tout professionnel de la mise en scène doit monter un dossier de presse sur chacun de ses spectacles. Aussi les metteurs en scène ont-ils une certaine mainmise sur le traitement du texte dramatique – et il est caractéristique qu'ils travaillent souvent en étroite collaboration avec des dramaturges (comme le faisaient Jean-Louis Barrault et Paul Claudel), voire qu'ils soient eux-mêmes dramaturges (comme l'étaient Jean-Luc Lagarce ou Antoine Vitez). Parce qu'ils disposent parfois de moyens considérables et parce qu'ils mènent une réflexion approfondie sur les diverses ressources de l'art dramatique, ils ouvrent le champ des possibles de la représentation de la mort.

Sur ce point, certaines mises en scène de l'opéra de Poulenc, *Dialogues des Carmélites* (1957), se révèlent particulièrement significatives. L'opéra, tout comme la pièce qui en est la source¹⁴⁵, se situe en pleine Révolution : le spectateur suit le parcours de la jeune et craintive Blanche de la Force, qui intègre l'ordre du Carmel sous le nom de Sœur Blanche de l'agonie du Christ. Alors que ses consœurs sont capturées pour être jugées et guillotines, Blanche parvient à s'enfuir. Au moment où le spectateur croit qu'elle a définitivement fui, par peur, l'épreuve que Dieu lui réservait, elle rejoint ses consœurs sur l'échafaud, en un accès de courage sublime.

La mise en scène que Nikolaus Lehnhoff a faite du dénouement sur la scène de Hambourg, en 2008, est un modèle de représentation symbolique de la mort. Loin de donner à voir une guillotine qui donnerait l'impression de trancher la tête des Carmélites de façon réaliste, Nikolaus Lehnhoff exhibe l'artificialité de leur exécution par le côté graphique, quasi géométrique de la scénographie. Les deux colonnades installées en arrière et en avant-scène, tout d'abord, ont l'intérêt de symboliser la prison dont sortent les religieuses ; mais surtout, elles permettent de leur tracer implicitement des chemins parallèles, jusqu'à leur supplice, représenté par l'abattement soudain d'un pan de décor noir symbolisant le fil de la guillotine. Ainsi le metteur en scène construit-il un « tableau visuel » à la fois lisible et extrêmement frappant. Ce n'est qu'au XX^e siècle qu'une telle mise en scène de la mort événementielle est possible.

144Notons que la mise en scène n'a accédé à la dignité de métier artistique que dernièrement : en témoigne la création seulement récente d'écoles de mise en scène (comme le Conservatoire National Supérieur d'Arts Dramatiques à Paris, le Théâtre National de Strasbourg et l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon) et d'enseignements dans le cadre d'écoles spécialisées (comme l'Académie Charles Dullin : voir <https://academiecharlesdullin.fr/mooc/mettre-en-scene-est-un-metier/>).

145Cet opéra composé par Francis Poulenc est tiré de la pièce du même nom, écrite par Georges Bernanos.

LA MORT N'EST PLUS NÉCESSAIREMENT UNE FIN

Mais il faut également voir plus loin, en raison de ce que Robert Abirached appelle la « crise du personnage », c'est-à-dire « [la remise] en cause des notions d'individu, de personne et de langage¹⁴⁶ ». Cette crise suppose la remise en cause de la *mimésis* aristotélicienne, donc l'ouverture de la scène sur le monde réel. Or, du moment que le personnage est en crise, sa mort l'est, par contrecoup. Aussi la mort ne peut-elle plus être considérée comme un simple aboutissement. En d'autres termes, si elle peut constituer l'épisode final de la pièce, elle peut également prendre bien d'autres valeurs et, à ce titre, appeler diverses représentations.

Dans *Huis clos*, Jean-Paul Sartre¹⁴⁷ met en scène trois personnages, réunis dans une salle à laquelle les a menés un « garçon d'étage » : Joseph Garcin, Inès Serrano et Estelle Rigault. Le spectateur ignore tout de la raison de leur réunion, mais il comprend bientôt qu'ils se trouvent en Enfer. Il apprend que Joseph Garcin est un infâme déserteur qui s'est montré violent envers sa femme, qu'Inès Serrano est homosexuelle et qu'elle a séduit son amante et cousine, Florence, avant de tuer le mari de celle-ci, et qu'Estelle Rigault est une adultère infanticide, puisqu'elle a jeté dans un lac l'enfant qu'elle a eu de son amant, qu'elle a ensuite poussé au suicide. C'est ainsi que le diable¹⁴⁸ réalise des « économies de personnel », comme le formule Inès : le châtimement des trois personnages mis en scène consiste tout simplement à ne pouvoir échapper au regard sans compromis d'autrui.

C'est ainsi que Joseph, Inès et Estelle se retrouvent dans un Enfer surprenant qui, loin de contenir torches, grilles et feux éternels, ressemble à « un salon style Second Empire ». Paradoxalement, la mort des trois personnages ressemble beaucoup à la vie – une vie particulièrement tourmentée, et où tout reste au même point (il leur est impossible d'éteindre la lumière ou de dormir), certes, mais une vie néanmoins. Ce n'est donc pas une mort événementielle

146Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (1978), p. 9.

147Jean-Paul Sartre (1905-1980) est un auteur et philosophe français du XX^e siècle. Il reçoit une éducation catholique, est formé au lycée Henri IV, puis à Louis-le-Grand, avant d'entrer à l'ENS. Il est reçu premier à l'agrégation de philosophie en 1929. En 1938, il écrit un roman qui unit littérature et philosophie : *La Nausée*. Il est le théoricien français du courant existentialiste, qui consiste à considérer l'être humain comme maître total de ses actes et de sa moralité ; il ne reconnaît donc aucun déterminisme extérieur. Sartre est un des principaux intellectuels du XX^e siècle ; dans son ouvrage intitulé *Le Siècle des intellectuels* (Paris, Seuil, 1997), l'historien Michel Winock va jusqu'à parler d'« années Sartre », après les « années Barrès » et les « années Gide » (notons qu'il définit l'intellectuel comme un « personnage qui, par ses idées, a tâché d'agir sur son siècle »). À partir des années 1950, Sartre devient un compagnon de route communiste ; il fait, notamment, un voyage en URSS en 1954, dont il revient en affirmant que le citoyen soviétique est totalement libre. Il faut que l'URSS envoie ses chars à Budapest, en 1956, pour qu'il se désolidarise du parti communiste. Il restera néanmoins ancré à gauche, voire à l'extrême-gauche toute sa vie. Sur le plan personnel, il est connu pour avoir été l'amant de Simone de Beauvoir.

148Que l'on ne voit jamais – à moins qu'il ne s'agisse du « garçon d'étage » ? On ne le saura jamais.

que Sartre nous donne à voir dans *Huis clos*, mais une mort philosophique, conçue comme une éternité figée : la pièce n'avance pas, pas plus que le décor n'évolue. Ainsi la mort n'y est-elle pas une fin : elle y est, en fait, sans fin.

Jean-Luc Lagarce¹⁴⁹ pousse, pour sa part, le refus de la mort scénique traditionnelle jusqu'à entretenir le doute sur l'avènement même de la mort. Dans *Juste la fin du monde* (1990), un certain Louis revient dans sa famille « pour dire sa mort prochaine et irrémédiable ». Il retrouve donc sa mère, son frère Antoine, sa sœur Suzanne, ainsi que sa belle-sœur Catherine. S'ensuivent des discussions animées, où tous se reprochent leurs manquements respectifs, sans que rien n'avance. Louis repart finalement sans avoir rien dit.

Paradoxalement, les moments-clefs de la pièce que constituent son prologue et son épilogue (pour le prologue, voir la captation de la pièce mise en scène par Michel Raskine à la Comédie-Française, en 2009-2010¹⁵⁰, avec Pierre-Louis Calixte dans le rôle de Louis ; pour l'épilogue, voir exemplier, texte 15 – p. 34) ne livrent aucune indication quant à la situation de Louis. En cela, Lagarce subvertit tous les codes dramatiques : car, en définitive, Louis est-il mort ? Si c'est le cas, quelle est la cause de son décès ? La pièce étant partiellement autobiographique, le spectateur peut supposer que le personnage est touché du Sida, mais il ne peut en aucun cas en être certain. Le langage lui-même entretient l'ambiguïté : en disant « je pars », Louis se réapproprie l'euphémisme qui désigne, de façon conventionnelle, le décès d'un individu. Par ailleurs, en ne doublant pas cette déclaration d'un jeu mimant la mort (puisqu'il continue de parler), Louis ne résout pas l'absurdité sémantique de l'expression. Ainsi Louis reste-t-il, très symboliquement, « à égale distance du ciel et de la terre » : le caractère imagé et poétique de la métaphore permet d'entretenir le doute – d'autant que le personnage oscille, dans sa tirade, entre passé et présent (« je ne le fais pas, je ne l'ai pas fait »).

Comment, dès lors, mettre en scène le prologue et l'épilogue de *Juste la fin du monde* ? Le plus souvent, les metteurs en scène placent Louis dans une sorte de *no man's land* impossible à identifier, où le personnage n'interagit, très symboliquement, qu'avec le public. Michel Raskine fait même apparaître la mère de Louis, assise en fond de scène, dans le prologue, pour manifester la distance qui la sépare du personnage principal. Incapable d'échanger avec elle, tout autant que de

149Jean-Luc Lagarce (1957-1995) est un auteur et metteur en scène du XX^e siècle ; après Molière, c'est le dramaturge français le plus joué dans le monde. Issu d'une famille ouvrière, il fonde la Compagnie du Théâtre de la Roulotte, dont il compose une partie du répertoire. Sa production dramatique est notamment influencée et nourrie par la conscience qu'il a d'être touché du virus du Sida. Il est l'un des fondateurs de la maison d'édition des Solitaires Intempestifs, où a paru toute son œuvre.

150Voir <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/juste-la-fin-du-monde-09-10#>.

s'asseoir parmi les spectateurs, Louis se trouve donc « à égale distance » non seulement « entre le ciel et la terre », mais également entre la scène et la salle. C'est ainsi que, chez Lagarce, la mort événementielle et le quatrième mur se dissolvent dans l'incertitude.

CONCLUSION

Parce qu'il est le siècle de la mise en scène d'une part, et de la crise du personnage d'autre part, le XX^e siècle peut s'affranchir de la représentation mimétique de la mort : c'est en cela, avant tout, qu'il se distingue des périodes précédentes. En remettant en cause les frontières de la représentation (et notamment le principe du quatrième mur), l'idée de chronologie des événements, et la notion même de personnage, dramaturges et metteurs en scène ouvrent une infinité de possibilités dans la mise en scène de la mort. On assiste, dès lors, à ce que l'on pourrait considérer comme une véritable Tour de Babel de celle-ci : car au XX^e siècle, la représentation de la mort est si complexe et diverse qu'il est impossible d'en dégager une quelconque unité.

STATUTS DRAMATURGIQUES DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS

INTRODUCTION

STRATÉGIES DE DRAMATURGES

La mort est-elle nécessairement une fin dans le théâtre français ? On peut entendre cette question en deux sens. Dans l'un, il s'agit de savoir si elle constitue, en tant qu'événement, le point d'aboutissement nécessaire d'une pièce ; dans l'autre, on se demande si elle en constitue l'élément le plus important. C'est le premier sens qui va nous intéresser ici plus particulièrement, et non pas seulement dans le cadre du théâtre français du XX^e siècle. En effet, il n'est pas que dans le théâtre d'Ionesco ou dans celui de Lagarce que la mort peut poser problème : chez bien d'autres dramaturges – et ce dès le XVI^e siècle –, la mort peut constituer un véritable ferment dramaturgique, et non pas seulement être cantonnée à l'état de simple dénouement plus ou moins inéluctable. Ce sont donc les diverses stratégies dramaturgiques des auteurs français, et les avantages et limites de celles-ci, que nous allons étudier ici.

UN TOURNANT MAJEUR DANS LA DRAMATURGIE DE LA MORT : LES ANNÉES 1630

Les années 1630 constituent un tournant décisif dans le traitement dramaturgique de la mort car elles en sanctionnent une ouverture et une réorientation majeures – en particulier dans le genre tragique. En effet, avant que la tragédie française se renove en profondeur, sous l'impulsion de la *Sophonisbe* de Mairet (1634), la mort en est le dénouement inéluctable : qu'il soit confronté au destin, aux dieux ou à Dieu, le personnage tragique ne peut rien faire pour éviter le sort funeste qui lui est toujours réservé. On le voit, notamment, dans le *Scédase* d'Alexandre Hardy (1610 ; voir *supra*) : face à Charilas et à Euribiade, Évexipe et Théane n'ont tout simplement aucune chance de lutter – notamment parce que les femmes sont considérées, à l'époque, comme nécessairement plus

faibles que les hommes. Quant à Scédase, il arrive tout simplement trop tard pour porter assistance à ses filles : cela fait longtemps qu'elles ont été égorgées et qu'elles gisent au fond du puits où les deux Spartiates les ont jetées.

On retrouve le même principe dans des tragédies humanistes moins sanglantes, comme *Les Juives*. Dans cette pièce, Robert Garnier met en scène le malheur vertigineux du roi de Jérusalem Sédécie. Celui-ci a trahi le souverain assyrien Nabuchodonosor, à qui il devait allégeance. Furieux, Nabuchodonosor lui livre une guerre sans merci : une fois vainqueur, il fait croire à Sédécie qu'il va épargner les femmes et les enfants juifs qu'il a fait capturer ; mais c'est pour mieux les faire torturer devant le roi déchu, avant de lui faire crever les yeux. Ici, la mort est l'horizon nécessaire des Juives et de leurs enfants pour deux raisons ; tout d'abord, Nabuchodonosor est présenté comme un souverain tyrannique et odieux, ivre de sang humain. Comme il le dit lui-même, « Qui tient son ennemi / Et ne le meurtrit point, n'est vengé qu'à demi », et « Qui n'est cruel n'est pas digne de royauté¹⁵¹ ». Après une telle déclaration, le spectateur sait qu'il ne doit pas s'attendre à autre chose qu'un massacre généralisé. Mais, surtout, il apparaît que Dieu gouverne tous les tenants et aboutissants de la situation, et que Nabuchodonosor n'est que son instrument. Si les Juives et leurs enfants doivent mourir, c'est parce que le peuple d'Israël a renié Dieu et qu'il a appelé ainsi sur lui le courroux divin. C'est donc une fatalité inéluctable qui s'abat sur lui dans la pièce de Garnier.

Ainsi, avant les années 1630, le but des dramaturges tragiques consiste surtout à placer l'homme dans les situations les plus douloureuses qui soient – ce que l'avènement de la mort est le plus susceptible de réaliser. Dans la mesure où leurs pièces sont caractérisées par leur *pathos* (pris au sens réduit du terme, qui désigne le fait de susciter une pitié extrême chez le spectateur), et relèvent plus de la lamentation que de l'action, ils utilisent la mort comme une sorte de nécessité tragique contre lequel leurs personnages ne peuvent rien : ces derniers sont dès lors frappés de l'amère conscience de la toute-puissance de la fatalité d'une part, et de l'inutilité de leurs actions d'autre part. Aussi la dramaturgie des pièces du tournant des XVI^e et XVII^e siècles se caractérise-t-elle par sa linéarité.

À partir de 1634, en revanche, la mort devient un véritable enjeu dans la tragédie française, où « le héros est mis en situation agonistique, c'est-à-dire qu'il a la capacité de lutter, ou plus exactement de lutter avec succès¹⁵² » contre la réalisation de sa propre mort. Ainsi, la confrontation

151R. Garnier, *Les Juives*, in *Les Juives, Hippolyte*, éd. R. Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, 2000, p. 26 (II, v. 225-226) et 54 (III, v. 910). Nous modernisons l'orthographe.

152C. Descotes, *La Mort et la tragédie, Dramaturgies de la mort de 1634 à 1643*, mémoire de Master 2 sous la direction de G. Forestier, Paris-Sorbonne, 2011, p. 11.

avec la mort devient l'occasion d'une véritable mise à l'épreuve, et non plus d'une épreuve à subir : il s'agit non plus d'écraser le héros, mais de mesurer sa valeur face à l'adversité. On ne parle plus, dès lors, simplement de « mort », mais également et surtout de « péril de mort ». Cet état de fait confère une véritable complexité à l'intrigue, qui n'est dès lors plus exclusivement linéaire ; mais surtout, il ouvre la possibilité que la mort n'advienne tout simplement pas dans la tragédie, ce qui constitue presque une révolution du genre (nous pensons, notamment, aux pièces fondamentales que sont le *Cinna* de Corneille – 1643 – et la *Bérénice* de Racine – 1671). C'est ainsi que la décennie 1630 opère un moment de bascule fondamental, en termes de dramaturgie de la mort : l'on y passe d'une tragédie du Destin à une tragédie de la Fortune.

LA MORT COMME POINT D'ABOUTISSEMENT DE LA PIÈCE

La mort constitue l'aboutissement de bon nombre de pièces, et ce aussi bien aux débuts du théâtre français qu'au XX^e siècle. Les auteurs peuvent la traiter de deux manières d'un point de vue dramaturgique : les uns font de la mort la conclusion nécessaire de la représentation ; les autres, au contraire, laissent sa réalisation en suspens. Dans le premier cas, la mort constitue une sorte de programme annoncé ; dans le second, elle est source de tension dramatique.

LA MORT INÉLUCTABLE : DRAMATURGIES LINÉAIRES ET MARCHES FUNÈBRES

Les dramaturgies fondées sur l'inéluclabilité de la mort jouent sur la culture du spectateur – qu'elle soit biblique ou gréco-latine. Le principe de ces structures consiste à poser la mort comme un horizon nécessaire pour le ou les personnages principaux de la pièce : pour cela, le spectateur doit être tout simplement averti – non par le genre auquel il a affaire¹⁵³, mais par le sujet qui est traité. C'est pourquoi les dramaturgies fondées sur le caractère inéluclable de la mort sont tout particulièrement illustrées par certains sous-genres – comme la tragédie de martyre.

Principe des tragédies de martyres. Les tragédies de martyres – qui constituent un genre extrêmement vivace, en France, au tournant des XVI^e et XVII^e siècles – mettent en place une dialectique fondamentalement paradoxale entre pathétique et admiration. En effet, le principe de ces pièces consiste à glorifier Dieu par le spectacle déchirant de la mort effroyable d'un de ses témoins, sans qu'il intervienne alors qu'il est tout-puissant. Le spectateur est donc censé être horrifié par le

153Puisque, rappelons-le, aucun genre dramatique n'est, par essence, lié à l'avènement ou à l'absence de la mort.

spectacle du corps supplicié du martyr. Mais selon une stratégie d'exemplarité, les tragédies de martyres suscitent également l'admiration du public, frappé par l'héroïsme du martyr mis en scène – sur ce point, il ne faut jamais oublier que les pièces de martyres instaurent une communauté de foi entre les personnages représentés et le public¹⁵⁴. Cette admiration est doublée, sur scène, par celle que ressentent, le plus souvent, les tortionnaires du martyr eux-mêmes. Ainsi le spectateur d'une tragédie de martyr est-il pris entre horreur et éblouissement.

La Macchabée de Jean de Virey : une dramaturgie linéaire. *La Macchabée* de Jean de Virey (1596) constitue un exemple particulièrement expressif de la dialectique entre pathétique et admiration. La torture des héros y commence avant même la moitié de la pièce, et ce qui la précède ne constitue qu'une simple mise en contexte. Nulle péripétie, nul retournement de situation ne vient ensuite troubler le programme établi par Antiochus et suivi à la lettre par les bourreaux. Jean de Virey ne met donc pas en place de stratégie de dramatisation particulière dans sa pièce : il se contente d'accumuler les horreurs de façon linéaire. Il ne dégage même aucune gradation dans les tortures subies par les Macchabées : leurs tourments sont d'emblée extrêmes, et ils ne connaissent aucun répit par la suite (voir exemplier, texte 1 – p. 3-4).

En cela, la dramaturgie de la pièce correspond parfaitement à sa présentation : elle n'est, en effet, divisée ni en actes, ni en scènes¹⁵⁵. Tout y est mis sur le même plan, dans une logique de stricte hypertrophie cumulative de la violence. Le caractère cyclique des tourments appliqués renforce cet état de fait et confère un côté éprouvant, voire épuisant à la représentation : avec *La Macchabée*, Jean de Virey applique une forme de violence aux spectateurs. En cela, il renforce la communauté de foi qui est censée unir le public aux personnages – parce qu'ils croient tous en un même Dieu, ils souffrent ensemble, quoique de manières différentes, donc seulement symboliquement.

Le spectateur de *La Macchabée* a donc avant tout affaire à une « dramaturgie de la station » (*Stationendrama*) :

154C'est pourquoi il est inepte de considérer le *Polyeucte martyr* de Corneille (1643) comme une dénonciation du fanatisme religieux. Non seulement la notion est anachronique, pour le XVII^e siècle, mais elle ne tient pas compte des faits que le catholicisme est alors religion d'État en France, donc que Corneille est catholique, ainsi que son public. C'est également faire bon marché de l'esprit de finesse du dramaturge, et lui conférer des vertus de prescience franchement hypothétiques – on ne saurait considérer avec raison qu'il a pressenti l'avènement de la notion de terrorisme avec quelques siècles d'avance. On ne saurait donc considérer la mise en scène que Brigitte Jaques-Wajeman a faite de la pièce au Théâtre des Abbesses (2016) comme valide ; le fait même qu'elle ait modifié le dénouement de la pièce pour y créer un écho au terrorisme contemporain est un aveu patent d'incompréhension.

155Le procédé n'est pas spécifique à la pièce, quoiqu'elle lui fasse, en l'occurrence, prendre réellement sens.

L'action de la *Macchabée* est [...] très simple. Après un préambule théologique et édifiant, le dramaturge expérimente sur scène tout ce qu'il est possible de faire subir à un corps. On peut d'ailleurs sentir dans cette écriture de la mutilation l'influence de la peinture, de la gravure et des récits édifiants qui lui sont contemporains : plus les tortures subies sont cruelles et raffinées, plus le supplicié a le sourire aux lèvres, les yeux tournés vers le ciel, la mine béate.¹⁵⁶

À la fois statique et spectaculaire, la dramaturgie de *La Macchabée* semble emprunter autant à l'art pictural qu'à l'art dramatique. Loin de chercher à surprendre le spectateur, Jean de Virey l'éreinte par l'accumulation d'horreurs tout aussi effroyables les unes que les autres : aussi sa pièce a-t-elle quelque chose de véritablement épuisant pour le spectateur, qui en sort d'autant plus ébloui par le courage des victimes d'Antiochus.

Le Véritable saint Genest de Jean de Rotrou¹⁵⁷ : une progression vers le martyre. Alors que *La Macchabée* est une pièce de la station, donc de l'immobilité, *Le Véritable saint Genest* de Rotrou met en place un véritablement cheminement vers le martyre.

Le Véritable saint Genest se situe au III^e siècle après J.-C., sous le règne de l'empereur Dioclétien. La fille de ce dernier, Valérie, est sur le point d'être unie au général Maximin, dont elle est amoureuse et qui est chargé de persécuter les chrétiens. À l'occasion du mariage, Dioclétien fait venir Genest et sa troupe de comédiens ; il leur demande de jouer une pièce représentant la victoire de Maximin sur un chrétien, Adrian. Alors que Genest répète son rôle en coulisses, une voix venue du ciel l'incite à se convertir : le comédien ne se rend néanmoins pas immédiatement. La troupe joue la première partie de la pièce devant la Cour et remporte un franc succès. Après une interruption intempestive de la représentation, Genest se convertit presque sous les yeux de l'empereur et de sa Cour : après être passé derrière le rideau de scène, il revient sur le plateau pour se proclamer chrétien. Dioclétien le fait arrêter ; les autres comédiens, désarmés, se désolidarisent de leur chef pour échapper à la fureur de l'empereur. Pendant le dernier acte, Genest, emprisonné, reçoit la visite de sa consœur Marcelle, qui tente de le détourner du martyre. Genest refuse et se fait exécuter. On annonce sa mort en pleines réjouissances publiques ; la Cour se retire pour poursuivre les festivités, pendant que la troupe de Genest part en pleurant.

On voit ici ce qui distingue, avant tout, *Le Véritable saint Genest* de *La Macchabée* : chez Jean de Virey, l'opposition entre paganisme et monothéisme n'est fondée sur aucune mystique de la conversion, alors que cette mystique soutient toute la pièce de Rotrou – dans la lignée des écrits

¹⁵⁶Voir notice de la pièce dans C. Biet et M.-M. Fragonard (dir.), *Tragédies et récits de martyres en France*, p. 127.

¹⁵⁷Jean de Rotrou (1609-1650) est un dramaturge français du XVII^e siècle, contemporain de Corneille ; issu d'une famille de la bonne bourgeoisie, il fait des études de droit (comme une bonne part de ses confrères dramaturges), puis devient maire de Dreux, où il meurt à la suite d'une épidémie de fièvre pourprée. Sa carrière de dramaturge est brillante : il est très rapidement reconnu aussi bien par ses pairs et par les autorités que par le public. Il est notamment attaché, en tant qu'auteur, à la troupe royale qui joue à l'Hôtel de Bourgogne (une des deux grandes salles de théâtre parisiennes de l'époque) et est très lié à Pierre Corneille (quoiqu'il ne prenne pas parti dans la querelle du *Cid*). Rotrou est connu pour la diversité de son inspiration : il compose des comédies, des tragédies et des tragi-comédies.

pauliniens, qui en font la base même du christianisme. Ainsi, la mort de Genest est un véritable enjeu pour celui-ci : alors que les Macchabées savent dès le début qu'ils sont promis à une fin prochaine, Genest résiste à la conversion dans un premier temps. Il en appelle même aux dieux païens pour qu'ils se « défendent » contre le Dieu des chrétiens¹⁵⁸. Rotrou introduit donc un décalage entre le public et son héros : alors que le premier sait pertinemment que le second va se convertir et finir décapité, le second peut encore croire se soustraire à son destin. Si le public sait que tout est joué d'avance – puisque Dieu est tout-puissant, et que l'histoire atteste que Genest s'est converti –, il n'en va pas de même pour Genest lui-même et pour les autres personnages de la pièce, par extension. Dès lors, le tout, pour le public, est de savoir non pas si Genest va mourir, mais comment, et en fonction de quels enjeux.

Rotrou introduit donc un véritable effet d'attente – et non pas de *suspense* – chez le spectateur, non pas sur le fond de la pièce, mais sur sa forme : à quel moment Genest va-t-il se convertir ? Va-t-il se tourner vers Dieu en privé, ou en public ? En entretenant le doute chez le spectateur, le dramaturge lui évite une représentation épuisante et lui donne à voir le cheminement progressif, donc gratifiant, d'un païen qui échappe de justesse aux fausses séductions du monde. C'est pourquoi, dans *Le Véritable saint Genest*, le récit de l'exécution est réservé à la toute dernière scène de la pièce (voir exemplier, texte 3 – p. 6-7) : après les multiples résistances du personnage principal, le supplice de ce dernier acquiert le statut de véritable couronnement tragique, alors que celui des Macchabées était avant tout un passage obligé.

L'*Antigone* d'Anouilh¹⁵⁹ : une marche vers la mort au XX^e siècle. L'*Antigone* d'Anouilh témoigne du fait que le théâtre du XX^e siècle ne rejette pas tout uniment la dramaturgie traditionnelle de la mort. En reprenant un sujet traité aussi bien dans l'Antiquité (Sophocle, *Antigone*, 442 avant J.-C.) qu'à l'époque moderne (Jean de Rotrou, *Antigone*, 1639 ; Jean Racine, *La Thébaine*, 1664), Anouilh se prête tout simplement à un exercice de connivence avec son public :

158 Voir J. de Rotrou, *Le Véritable saint Genest, Tragédie*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*, t. 1, éd. J. Scherer, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 958 (II, 5 ; v. 439-444).

159 Jean Anouilh (1910-1987) est un dramaturge français du XX^e siècle, dont la production a notamment été influencée par sa rencontre avec Jean Giraudoux et Jean Cocteau. C'est à partir de la fin des années 1930 qu'il rencontre le succès (notamment avec sa « pièce noire » intitulée *Le Voyageur sans bagages* – 1937 – et sa « pièce rose » intitulée *La Sauvage* – 1938). Anouilh n'est pas seulement un dramaturge : il est aussi un homme de plateau qui a toujours travaillé au contact des hommes de théâtre – notamment avec Louis Jouvet (qu'il déteste quasi immédiatement), Georges Pitoëff (un des membres du Cartel des quatre, avec Louis Jouvet, Charles Dullin et Gaston Baty) et Jean-Louis Barrault (avec lequel il travaille pour la mise en scène de *La Répétition, ou l'amour puni* – 1950). Qui plus est, il signe lui-même la mise en scène de certaines de ses œuvres (comme *Becket, ou L'Honneur de Dieu*, en 1959). Son théâtre, qui rejette tout réalisme, est extrêmement divers : il traite aussi bien des sujets graves que de purs divertissements.

l'un comme l'autre sait que le sujet en question ne peut se prêter qu'à une dramaturgie de l'inéluctable catastrophe. Inutile, dès lors, de faire comme s'il y avait un *suspense*.

L'originalité d'Anouilh, par rapport à ses multiples sources, consiste justement à exhiber l'inéluctabilité de la mort de l'héroïne, notamment par le biais du chœur :

LE CHŒUR – Et voilà. Maintenant le ressort est bandé. Cela n'a plus qu'à se dérouler tout seul. C'est cela qui est commode dans la tragédie, on donne le petit coup de pouce pour que cela démarre, rien, un regard pendant une seconde à une fille qui passe et lève les bras dans la rue, une envie d'honneur un beau matin, au réveil, comme de quelque chose qui se mange, une question de trop que l'on se pose un soir... C'est tout. Après, on n'a plus qu'à laisser faire. On est tranquille. Cela roule tout seul. C'est minutieux, bien huilé depuis toujours. [...] C'est propre, la tragédie. C'est reposant, c'est sûr... Dans le drame, avec ces traîtres, avec ces méchants acharnés, cette innocence persécutée, ces vengeurs, ces terre-neuve, ces lueurs d'espoir, cela devient épouvantable de mourir, comme un accident. On aurait peut-être pu se sauver, le bon jeune homme aurait peut-être pu arriver à temps avec les gendarmes. Dans la tragédie, on est tranquille.¹⁶⁰

Chez Anouilh, la mort devient donc un événement non seulement attendu, mais martelé pendant toute la pièce. Celle-ci prend dès lors des allures particulièrement funèbres. L'exposition réalisée par le Prologue est, de ce point de vue, caractéristique : après avoir relaté l'histoire bien connue de l'affrontement des sept contre Thèbes, puis de la mort d'Étéocle et de Polynice¹⁶¹, il proclame qu'en vertu des ordres du roi Créon, « Quiconque osera rendre les devoirs funèbres à Polynice sera impitoyablement puni de mort ». Il faut conférer, ici, toute sa force de prédiction au futur employé. La didascalie d'ouverture précise bien, par ailleurs, que la « tragédie » d'Anouilh est baignée par une « aube grise et livide », qui doit conférer des airs cadavériques aux personnages – et tout particulièrement à Antigone, qui est vêtue d'une « petite robe noire ». Autant dire qu'elle porte déjà elle-même son propre deuil.

C'est donc une marche inlassable vers la mort que met en scène Anouilh dans son *Antigone*, à mi-chemin entre *La Macchabée* et *Le Véritable saint Genest*. En effet, on ne saurait parler de « dramaturgie de la station » pour *Antigone* : l'héroïne progresse bel et bien, de fait, vers sa mort, en écartant d'elle tout ce qui pourrait l'en distraire. Néanmoins, ce serait en vain que l'on chercherait une quelconque péripétie dans la pièce : il est caractéristique, notamment, que le moment crucial de l'enterrement de Polynice par Antigone ait déjà eu lieu quand on l'apprend – et même avant le début de la pièce elle-même. Antigone elle-même ne cesse de marteler l'annonce de sa mort comme une

160J. Anouilh, *Antigone*, in *Théâtre*, t. 1, éd. B. Beugnot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007, p. 647-648.

161Pour la source dramatique la plus ancienne sur le sujet, voir *Les Sept contre Thèbes* d'Eschyle (467 avant J.-C.).

conviction personnelle inaltérable – de façon caractéristique, face à Créon lui-même, alors qu'en tant que roi de Thèbes, il pourrait décider de l'épargner¹⁶². De façon tout aussi caractéristique, ce ne sont que les modalités de sa mort qui l'inquiètent : car « elle veut bien mourir », mais « pas que les gardes la touchent ».

Ainsi la pièce d'Anouilh ne joue-t-elle ni sur le choc des péripéties, ni sur la confrontation des personnages, mais sur le principe de l'argumentation bloquée, c'est-à-dire du dialogue de sourds. Dans *Antigone*, aucun personnage n'évolue, et c'est cela qui fait que l'héroïne avance tout uniment vers la mort. À Ismène, qui cherche à la dissuader d'agir, Antigone répond que tout est déjà fait ; à Hémon, qui l'aime, elle n'explique même pas ses intentions, dans la crainte qu'il l'en détourne¹⁶³ ; quant à Créon, qui veut la sauver malgré elle, elle parvient à le forcer à la faire exécuter – et si elle est un moment ébranlée, ce n'est que pour mieux revenir à ce qu'elle estime être son destin.

Le dénouement de la pièce met particulièrement en valeur le caractère conventionnel de la mort au théâtre, car elle exhibe son artificialité. Dès qu'Antigone est sortie de scène pour se rendre au lieu de son supplice, le chœur apparaît et annonce sa mort¹⁶⁴. En synchronisant la sortie de scène et l'exécution d'Antigone, Anouilh fait de cette dernière le couronnement nécessaire d'une douloureuse et inéluctable marche funèbre.

LA MORT EN SUSPENS

Les dramaturges procèdent de deux façons rigoureusement opposées pour maintenir la mort en suspens dans leurs pièces. Dans le premier cas, la mort est l'objet d'une véritable *suspension*, jusqu'à son accomplissement final ; dans le second cas, elle est laissée *en suspens*, c'est-à-dire que son accomplissement est annoncé, mais non immédiatement actualisé.

Les Mains sales de Jean-Paul Sartre : récupérable ou non récupérable ? *Les Mains sales* reposent sur le principe de la pièce enchâssée. Dans la pièce-cadre, le jeune Hugo, communiste convaincu malgré son origine bourgeoise, a été envoyé en prison pour avoir assassiné le chef

162« ANTIGONE – Vous vous trompez. J'étais certaine que vous me feriez mourir au contraire » ; « Mais vous allez tout de même me faire mourir tout de même tout à l'heure, vous le savez, et c'est pour cela que vous avez peur. » ; « Vous êtes le roi, vous pouvez tout, mais [me sauver], vous ne le pouvez pas. » ; « Je suis là pour vous dire non et pour mourir » J. Anouilh, *Antigone*, éd. cit., p. 652, 657 et 658.

163Il est caractéristique, d'ailleurs, que l'héroïne menace Hémon de se jeter par la fenêtre s'il s'approche d'elle (voir J. Anouilh, *Antigone*, éd. cit., p. 643). C'est là refuser le dialogue, donc se soustraire à toute possibilité de changer d'avis ; par ailleurs, Antigone se voue à la mort dans les deux cas – immédiatement dans l'un, à terme dans l'autre.

164« *Antigone a un pauvre sourire. Elle baisse la tête. Elle s'en va sans un mot vers les autres Gardes. Ils sortent tous.* LE CHŒUR, *entre soudain* – Là ! C'est fini pour Antigone. » (J. Anouilh, *Antigone*, éd. cit., p. 671-672). Pour exemple, se rapporter à la mise en scène de la pièce réalisée par Nicolas Briançon au Théâtre Marigny, en 2003.

communiste Hoederer. Une fois sa peine purgée, il retourne chez une ancienne camarade de lutte, Olga. Or le Parti veut sa mort – on ignore encore pourquoi ; tout l'enjeu de la pièce, pour Olga, est donc de découvrir si Hugo est « récupérable ». Pour cela, elle lui demande de lui raconter les circonstances de l'assassinat d'Hoederer.

Ces circonstances sont mises en scène dans la pièce enchâssée. Le Parti a chargé Hugo d'assassiner Hoederer car ce dernier a conclu une alliance avec la bourgeoisie libérale nationaliste et la droite fascisante. Alors que « le Parti est une organisation révolutionnaire[, il va] en faire un parti de gouvernement », ce qui constitue une trahison caractérisée. Hugo se fait donc engager comme secrétaire par Hoederer, qui ne tarde pas à comprendre qu'il cherche à le tuer. Or au lieu de livrer le jeune homme à ses gardes du corps, qui l'élimineraient sans tarder, Hoederer lui explique les raisons de sa démarche. Quoique Hugo ne partage pas ses vues politiques, il en vient à éprouver amitié et reconnaissance pour sa cible. Alors qu'il est sur le point de renoncer à l'assassinat, il surprend Hoederer en train d'embrasser sa femme, Jessica, qui l'avait accompagné. C'est alors qu'il le tue.

S'opère alors un retour à la pièce-cadre : Olga annonce à Hugo que le Parti s'est finalement rangé à l'avis d'Hoederer. Au lieu d'être considéré comme un héros qui s'est sacrifié pour la cause, Hugo n'est donc plus qu'un témoin encombrant. Ce retournement de situation vide le meurtre qu'il a commis de tout sens. Alors qu'Olga invite le jeune homme à oublier ce qui s'est passé et à se plier à la volonté du Parti, Hugo décide de se rebeller et de conférer lui-même du sens à son geste. Il ouvre alors la porte de l'appartement d'Olga, devant lequel l'attendent ses bourreaux, et déclare « Non récupérable ».

Mourra ? Mourra pas ? C'est tout l'enjeu des *Mains sales* de Sartre, qui met en place une structure de procès officieux à deux niveaux différents. Le premier concerne, bien évidemment, Hugo lui-même, auquel Olga fait, pour ainsi dire, passer un examen de conscience politique. Le second concerne Hoederer, dont Hugo cherche à connaître les véritables motivations pour déterminer s'il doit le tuer ou non. Sartre met donc en place une sorte de structure en miroir dans sa pièce – plus exactement, il met Hugo et Hoederer en parallèle. En effet, les deux personnages meurent tous deux à l'issue d'un procès officieux, mené hors de toute institution reconnue.

[La] scène 2 de l'avant-dernier tableau est l'acmé de la pièce. Depuis le début, on sait que Hugo a tué Hoederer mais on ignore comment. Étrange construction : la fin est donnée dès le départ. L'enjeu de la mise en scène est donc de reconstruire le suspens, de ménager l'absence. Ici, on est presque au dénouement. Hugo, le revolver chargé dans la poche, est venu pour tuer Hoederer qui le sait. Ce dernier arrive à désarmer Hugo qui a peur et s'effondre. Dans la scène suivante, Jessica

reviendra et tombera dans les bras d'Hoederer. C'est une extraordinaire rencontre de la mort et de l'amour. C'est seulement là qu'en revenant, Hugo parviendra enfin à tuer Hoederer. Magnifique procédé théâtral !¹⁶⁵

Magnifique procédé théâtral, en effet, en ce qui concerne la dramatisation de la mort d'Hoederer. Mais il ne faut pas perdre de vue la mort d'Hugo lui-même, qui se trouve remarquablement mise en valeur par le parallèle opéré par Sartre. Car les sorts des deux personnages ne sont pas strictement équivalents : si le sort d'Hoederer est effectivement scellé dès le début de la pièce, il n'en va pas de même pour Hugo. Par ailleurs, si le premier est scellé par Hugo, celui d'Hugo n'est pas scellé par une instance extérieure – en l'occurrence, par Olga. C'est lui-même qui décide de se livrer à ses bourreaux et qui proclame le fatal « Non récupérable » qui clôt la pièce.

Ainsi, non seulement les allers-retours opérés entre la pièce-cadre et la pièce enchâssée confèrent une lenteur extrême à la pièce, dont l'atmosphère ne se fait que plus pesante, mais ils renforcent également, par contraste, l'incertitude du sort d'Hugo. Car tant que le héros n'a pas prononcé la sentence fatidique, il reste toujours l'espoir – « le sale espoir », comme le formulerait Anouilh – qu'il soit « récupérable ».

*La Dernière bande de Beckett*¹⁶⁶ : une mort incertaine. *La Dernière bande* est une pièce brève qui met en scène un unique personnage, nommé Krapp¹⁶⁷. Celui-ci enregistre et écoute des bandes sonores qui constituent, en quelque sorte, son journal intime. Ces bandes esquissent trois strates chronologiques différentes : les premiers enregistrements ont été réalisés pendant la jeunesse de Krapp, alors qu'il avait entre dix-huit et vingt ans ; les deuxièmes ont été faits pendant sa maturité, lors de son trente-neuvième anniversaire ; le dernier est réalisé pendant l'action, alors que Krapp a quelque soixante-dix ans. Le tableau qui se dégage des divers enregistrement écoutés et réalisés par Krapp est celui d'une vie médiocre, voire d'un immense gâchis.

Le spectateur attentif ne tarde pas à comprendre que Krapp songe au suicide. L'âge du

165Jean-Pierre Couleau, sur sa mise en scène de la pièce au Théâtre de la Passerelle, à Gap (2009), in R. Abirached (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2011, p. 414.

166Samuel Beckett (Dublin, 1906 - Paris, 1989) est un dramaturge et romancier irlandais. Après avoir mené ses études à Dublin, il est lecteur d'anglais à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm, où il fait notamment la connaissance de James Joyce. En 1938, il se fixe définitivement à Paris et fait le choix d'écrire en français. Il traduit lui-même ses œuvres en anglais. En 1953, est créé son fameux *En attendant Godot*, dans une mise en scène de Roger Blin ; la pièce remporte un immense succès. En 1969, il obtient le Prix Nobel de littérature pour l'ensemble de son œuvre. Dans son théâtre, Beckett recherche la simplicité du langage, voire l'abstraction. Il y aborde notamment les thèmes de la mort, de la solitude, de l'incompréhension (la plupart du temps, il tient la performativité du langage en échec) et de l'absurdité du monde. Ses personnages sont, le plus souvent, des marginaux laissés pour compte.

167Le nom est symbolique : il est l'homonyme du mot anglais *crap*, qui se traduit en français par le terme grossier « merde ».

personnage, tout d'abord, fait de sa mort un horizon sinon nécessaire, du moins proche ; mais surtout, le titre de la pièce a des airs de suicide annoncé – si Krapp est en train d'enregistrer sa « dernière bande », c'est qu'il a l'intention de disparaître juste après. Par ailleurs, il est hautement symbolique que la pièce se conclue non pas sur l'enregistrement de la dite dernière bande, mais sur l'écoute d'une bande précédente. En laissant la parole à la machine, Krapp amorce son suicide de façon symbolique.

Pourtant, le spectateur n'assiste pas au suicide du personnage. Qui plus est, la perspective de ce suicide reste implicite : elle n'est jamais directement évoquée. Beckett instaure donc une tension entre la conscience de la mort prochaine de son personnage, et le refus de la représenter. L'atmosphère de la pièce est donc extrêmement pesante ; elle a des allures de fin inéluctable – mais de fin étendue. Si le spectateur sait indéniablement où tout cela va le mener, il ne sait pas comment, ni quand, exactement, le suicide va être commis. D'un point de vue dramaturgique, *La Dernière bande* constitue donc une pièce tiraillée, paradoxalement, entre imminence et attente – une pièce où la mort, quoique annoncée, est destinée à rester en suspens, tout comme la représentation qui s'éternise dans un silence dérangeant, après que la dernière phrase enregistrée a retenti sur le plateau¹⁶⁸.

CONCLUSION

La mort en tant qu'aboutissement d'une pièce peut donner lieu à divers traitements dramaturgiques, selon qu'elle constitue un horizon nécessaire ou qu'elle fasse l'objet d'une véritable incertitude. Dans le premier cas, elle peut être traitée de façon statique (comme c'est le cas dans *La Macchabée* de Jean de Virey), auquel cas elle donne lieu à une représentation volontairement éprouvante ; elle peut également être précédée d'un cheminement troublé (comme dans *Le Véritable saint Genest* de Rotrou) ou linéaire (comme dans *l'Antigone* d'Anouilh). À l'inverse, quand elle est l'objet d'une véritable incertitude, elle peut aussi bien donner lieu à des pièces à *suspense* (comme *Les Mains sales* de Sartre) qu'à des pièces *en suspension* (comme *La Dernière bande* de Beckett). Ainsi un même motif recouvre-t-il de nombreux traitements dramaturgiques : tout dépend, en fin de compte, de l'intention du dramaturge.

¹⁶⁸« Krapp remeure immobile, regardant devant lui. La bande continue à se dérouler en silence. Rideau. » S. Beckett, *La Dernière bande*, dans *La Dernière bande, suivi de Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 33.

LA MORT COMME OUTIL DRAMATURGIQUE

La mort n'est pas toujours un simple point d'aboutissement dans le théâtre français : elle peut, à l'occasion, être autre chose qu'un débouché de l'action, et y tenir une fonction – au sens où elle peut contribuer à faire avancer ou à fonder l'intrigue représentée.

LA MORT COMME PÉRIPÉTIE : FAUSSE ET VRAIE MORT DANS PHÈDRE

La *Phèdre* de Racine constitue l'un des meilleurs exemples de l'utilisation de la mort à des fins dramaturgiques. Dans cette pièce, qui met en scène la fameuse fille de Minos et de Pasiphaé, c'est la fausse mort du roi Thésée qui pousse Phèdre à avouer à Hippolyte l'amour coupable qu'elle éprouve pour lui. En effet, ce prétendu décès plonge Athènes dans une aporie dynastique majeure, car plusieurs personnes peuvent prétendre à son trône : le fils qu'il a eu de l'Amazone Antiope, Hippolyte ; le fils qu'il a eu de Phèdre ; et la jeune Aricie, sœur de ses ennemis jurés, les Pallantides, dont il a causé la perte.

Dès lors, Œnone a beau jeu de pousser Phèdre dans les bras d'Hippolyte : selon elle, sa passion n'est plus impure, et un mariage avec Hippolyte permettrait de constituer une alliance solide contre Aricie. Ainsi, la prétendue mort de Thésée fait disparaître l'obstacle moral qui séparait Phèdre de l'objet de son amour et lui fournit même un argument pour satisfaire ce même amour. Du côté d'Hippolyte, la mort de Thésée a également des retombées notoires. Du vivant de son père, le jeune homme ne saurait aimer impunément Aricie – que Thésée a vouée à un célibat perpétuel, pour éviter toute résurgence du conflit dynastique. En revanche, une fois le roi mort, Hippolyte peut déclarer son amour sans risquer de l'offenser – et c'est ce qu'il fait sans attendre. Ainsi la disparition du roi d'Athènes constitue-t-elle un véritable catalyseur dramaturgique parce qu'elle déclenche la double révélation de Phèdre (à Hippolyte) et d'Hippolyte (à Aricie).

Or sans cette double révélation, le retour de Thésée à Athènes (annoncé par Œnone dans la troisième scène du troisième acte) n'aurait pas des conséquences aussi désastreuses. Après sa fausse mort, le retour au silence est impossible : il n'est plus possible de s'en tenir au *statu quo* qui régissait jusqu'alors les rapports des personnages (Phèdre feignait de haïr Hippolyte qui, pour sa part, se tenait à distance et de sa belle-mère et d'Aricie). Comme Phèdre ne peut plus se taire devant son époux, Œnone prend les devants en dénonçant les prétendues « sales amours » d'Hippolyte pour l'héroïne ; Thésée maudit donc son fils, qui connaît la fin qu'on sait.

La mort du jeune homme elle-même constitue un déclencheur à double titre : tout d'abord, elle

pousse Phèdre à avouer sa faute à son époux ; elle permet, également, de régler l'aporie politique dans laquelle se trouvait Athènes. Après avoir appris la culpabilité de son épouse et la mort de son fils, Thésée décide d'adopter Aricie « malgré les complots de son illustre famille ». Ainsi se trouve dissoute la crise de succession. Ainsi le sort cruel d'Hippolyte sanctionne-t-il l'avènement de la vérité et le rétablissement de l'ordre successoral.

Il apparaît donc que la mort – fausse comme vraie – sanctionne l'avènement de moments de vérité irrémissibles dans la *Phèdre* de Racine : du fait de son irréversibilité, elle met en place des seuils également irréversibles dans l'action dramatique. Elle constitue donc une sorte de coup de théâtre total. On voit ici tout le parti dramatique qu'un auteur peut tirer de la mort-événement : elle-même péripétie, elle est susceptible d'engendrer une série de péripéties, selon une logique de concaténation qui, en l'occurrence, sert le caractère tragique de l'œuvre de Racine.

LA MORT COMME FONDEMENT DRAMATURGIQUE D'UNE PIÈCE : LE CAS DE HUIS CLOS

Dans *Huis clos*, la mort n'est plus un événement, mais un état éternel, puisque les trois principaux personnages se trouvent en Enfer. Loin de faire avancer l'action, comme dans *Phèdre*, la mort la fige dans une cruelle éternité.

Sur ce point, il importe de dissocier les révélations qui sont faites sur les personnages d'une part, et l'avancée de l'action d'autre part. Plus on en apprend sur Joseph Garcin, sur Inès Serrano et sur Estelle Rigault, plus ils sont enfermés dans le piège infernal dans lequel ils se trouvent, et moins ils ont de chances de quitter le « salon style Second Empire » dans lequel ils se trouvent. Il est caractéristique, d'ailleurs, que Garcin refuse de sortir du dit salon alors que la porte en est ouverte : c'est parce qu'Inès sait qui il est, et parce qu'il doit la convaincre de ne pas le considérer comme un lâche, qu'il ne peut pas partir. L'épisode – placé, de façon caractéristique, à la toute fin de la pièce – montre qu'il est désormais impossible, pour les personnages, de réintroduire un sens historique dans l'éternité.

Il est également hautement symbolique qu'Estelle tente de « tuer » Inès – en vain, bien sûr. Le geste dramatique par excellence qu'est l'assassinat est désormais absurde ou, plus exactement, impossible. Dans la mesure où l'histoire s'est dissoute dans l'éternité, aucun événement ne peut plus advenir. Aussi ne peut-il plus y avoir de fin dans ce monde ; Garcin est donc particulièrement clairvoyant quand il conclut la pièce en s'exclamant : « Hé bien, continuons ! ».

La mort a donc bel et bien une fonction dramaturgique dans *Huis clos*, mais cette fonction est

strictement inverse à celle qu'elle tient dans *Phèdre*. Là où, chez Racine, elle constitue un ferment dramaturgique puissant – au sens où elle fait avancer inéluctablement l'action –, chez Sartre, elle constitue un fondement dramaturgique qui fige l'action de façon irrémédiable.

CONCLUSION : UNE TOTALE LIBERTÉ DRAMATURGIQUE

En fonction des périodes, la liberté dont les dramaturges font preuve dans la construction de leurs pièces est plus ou moins importante : au XVII^e siècle, notamment, où la production dramatique s'inscrit dans la droite lignée de l'héritage aristotélicien, on ne va jamais jusqu'à représenter l'Enfer comme le fait Sartre dans *Huis clos*, ou jusqu'à entretenir une incertitude vertigineuse, comme Beckett dans *La Dernière bande*.

Toujours est-il que les dramaturges dits « classiques » peuvent, comme les auteurs contemporains, utiliser la mort comme outil dramaturgique, et non pas seulement comme le point d'aboutissement de leurs pièces. En cela, ils prouvent qu'il importe de dépasser l'idée reçue selon laquelle il n'y a rien après la mort, au théâtre. En dernière analyse, l'auteur dramatique peut être considéré comme un démiurge : en termes de dramaturgie, il n'a de limites que celles qu'il s'impose.

SÉMANTISMES DE LA MORT EN SCÈNE

INTRODUCTION

POLYSÉMIE DE LA MORT EN SCÈNE

« Quand on parle de la mort, on parle toujours d'autre chose¹⁶⁹ » : cette assertion de Michel Picard prend un sens particulier quand on l'applique au théâtre. Car une fois qu'un ou plusieurs personnages ont disparu, le public reste – et il éprouve un besoin existentiel de conférer du sens à ce qu'il vient de voir, même quand un dramaturge affirme que le monde qu'il a fait surgir du néant n'a pas de sens¹⁷⁰. Or le sens de la mort n'est ni unique, ni univoque dans le théâtre français.

Comment expliquer cette polysémie ? C'est l'hermétisme même de la mort, tout d'abord, qui ouvre de multiples possibilités aux dramaturges. Comme l'au-delà est destiné à rester strictement inconnu aux hommes, ceux-ci peuvent l'investir d'à peu près n'importe quel sens. En d'autres termes, l'hermétisme de la mort ouvre la voie à une infinité de mondes pensés par le dramaturge et soulevés par la présence du public. C'est en fonction du monde ainsi créé qu'un personnage va se constituer ; c'est dans ce monde qu'il va mourir. C'est donc en fonction de ses nécessités que ses actions et ses derniers instants vont prendre sens.

Ce monde dépend étroitement des diverses représentations mentales que l'homme a pu se faire de la mort au fil du temps. Cette dernière constitue en effet un sujet historique comme un autre : certains historiens ont dégagé plusieurs courants de la conception de la mort en Occident. Philippe Ariès, notamment, distingue la mort « apprivoisée » du Moyen Âge, qui est « à la fois familière, proche et atténuée, indifférente¹⁷¹ », de la mort « baroque », encadrée par l'Église. « Repliée au for

169 Michel Picard, *La Littérature et la mort*, p. 41.

170 C'est un des nombreux paradoxes du théâtre de l'absurde.

171 P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975, p. 24.

familial » à l'époque moderne, elle devient « interdite » au XX^e siècle – ce en quoi elle remplace la sexualité, comme tabou suprême¹⁷². Michel Vovelle, de son côté, distingue quatre « modes funèbres » : l'« enflure macabre » du XV^e siècle, le « frisson du baroque » entre 1580 et 1650, le « retour des idées noires » à la fin du XVIII^e siècle, et « l'imprégnation morbide de cet âge 1900 qu'on appelle par antiphrase la "belle époque"¹⁷³ ».

SUR LA NÉCESSITÉ DE CONTEXTUALISER LA MORT EN SCÈNE

De telles disparités dans la conception de la mort rendent nécessaire une solide connaissance du contexte religieux et philosophique dans lequel s'inscrivent les œuvres dramatiques : les enjeux d'une pièce diffèrent du tout au tout selon que ses personnages, son auteur et son public croient en un monde par-delà la vie ou non.

Dans une perspective chrétienne, la mort ne peut pas constituer une fin pour un personnage : par-delà le simple événement que constitue le décès, s'esquisse le salut ou la damnation éternelle de l'individu concerné. En témoigne le *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban¹⁷⁴ (1452). Cette pièce propose notamment une réécriture largement étoffée de la mort de Judas¹⁷⁵. Après avoir trahi le Christ, l'apôtre indigne dialogue avec l'allégorie de la Désespérance ; alors qu'il hésite à demander pardon au Christ, Désespérance l'en dissuade en affirmant qu'« à trahison, point de pardon ». Elle l'assure, en sus, qu'il lui est impossible de demander l'intercession de la Vierge Marie – comment pourrait-elle plaider la cause de celui qui a vendu son fils ? Convaincu que son âme est damnée sans le moindre recours, Judas va donc se pendre avec une corde que lui a donnée Désespérance¹⁷⁶.

172« La mort, si présente autrefois, tant elle était familière, va s'effacer et disparaître. Elle devient honteuse et objet d'interdit. », P. Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, p. 61. Sur ce point, voir également P. Chaunu, *La Mort à Paris, 16^e, 17^e et 18^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

173M. Vovelle, « Pertinence et ambiguïté du témoignage littéraire pour une histoire collective des attitudes devant la mort », in G. Ernst (éd.), *La Mort en toutes lettres, Colloque organisé par le Département de littérature comparée de l'Université de Nancy II, Nancy, 2-4 octobre 1980*, Nancy, PUN, 1983, p. 298. Voir également M. Vovelle, *Mourir autrefois, Attitudes collectives devant la mort aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, Gallimard / Julliard, 1974 ; *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 2000.

174Arnoul Gréban (circa 1429-après 1486) est originaire de Cambrai. Il entame des études de théologie à Paris, où il commence à faire carrière en tant que maître ès arts (circa 1450). Pendant son service à Notre-Dame de Paris, il écrit le *Mystère de la Passion* (1542) sur ordre supérieur. Il entre ensuite au service du frère cadet du roi René d'Anjou, Charles du Maine, et devient bachelier en théologie. Après la mort de Charles du Maine en 1473, il commence à écrire du *Mystère des Actes des Apôtres* avec son frère, Simon (circa 1425-après 1478). En septembre de la même année, il se rend à Florence où il devient chanteur personnel de Laurent de Médicis. Celui-ci le fait ordonner prêtre en 1477. En 1486, il quitte Florence pour Bologne, et l'on perd sa trace.

175« Alors Judas, qui [avait livré Jésus], voyant qu'il avait été condamné, fut pris de remords et rapporta les trente pièces d'argent aux grands prêtres et aux anciens : "J'ai péché, dit-il, en livrant un sang innocent." Mais ils dirent : "Que nous importe ? À toi de voir." Jetant alors ses pièces dans le sanctuaire, il se retira et s'en alla se pendre. » Matthieu 27, 3-5.

176« DÉSESPÉRANCE – Tant qu'est de pardon ordonner, / Jamais ne le te puet donner : / Traïson n'a point de pardon. »

Contrairement à ce qu'on peut croire au premier abord, Judas n'est pas damné pour avoir livré le Christ : le Dieu judéo-chrétien étant plus fort que le Mal lui-même, il peut pardonner au plus infâme des traîtres (si Satan lui-même lui demandait grâce, il la lui accorderait). Ce dont Judas se rend coupable, ici, est le péché ultime d'orgueil¹⁷⁷. En désespérant de son salut, Judas croit son crime plus puissant que Dieu lui-même. Paradoxalement, en s'estimant irrémédiablement infâme, Judas se juge donc supérieur à Dieu, et c'est pourquoi il se voue à la damnation éternelle. Ainsi, ce n'est pas la mort du Christ, mais celle de Judas lui-même qui condamne ce dernier aux flammes éternelles. On voit ici à quel point il importe de ne pas négliger la culture biblique : si l'on ignore les enjeux de la notion d'orgueil et la nature toute-puissante de Dieu¹⁷⁸, on ne peut ni mesurer la gravité de la scène, ni la comprendre¹⁷⁹.

À l'inverse, un texte comme le *Caligula* de Camus¹⁸⁰ repose intégralement sur la conviction de l'absurdité du monde et de l'absence de toute transcendance susceptible d'ordonner celui-ci. Cette conviction n'ôte pas toute importance à la mort, bien au contraire. Sur ce point, il est caractéristique que l'on trouve les lignes qui suivent dans l'essai intitulé *Le Mythe de Sisyphe* (1942) :

Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, ce sont des jeux.¹⁸¹

A. Gréban, *Le Mystère de la Passion*, in D. Smith, G. Parussa et O. Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, Éditions de l'Avant-scène théâtre, 2014, p. 201-205 (p. 203 pour la citation).

177L'orgueil est une notion exclusivement judéo-chrétienne : elle désigne un des sept péchés capitaux, et même, plus exactement, celui dont découlent tous les autres. Il constitue, en somme, le péché de l'origine. C'est lui qui pousse l'un des premiers anges, Lucifer (« celui qui porte la lumière »), à dire « *Non serviam* » (je ne servirai pas), ce qui le transforme en Satan. L'orgueil consiste tout simplement à prendre sa propre volonté ou ses propres désirs pour fins, et non la volonté parfaite de Dieu – donc à se prendre pour Dieu. Tous les autres péchés en découlent.

178Qui s'oppose, en cela, aux dieux gréco-latins, qui restent soumis au Destin.

179Sur la nécessaire constitution d'une solide culture biblique (et gréco-latine, parallèlement), je vous renvoie aux annexes publiées dans l'espace de cours, dont il importe de tirer profit au plus tôt. La culture biblique la plus élémentaire comprend au moins la connaissance des sept péchés capitaux (orgueil, gourmandise, luxure, envie, colère, paresse, avarice), des sept Sacrements (baptême, eucharistie, confirmation, mariage, ordination, confession, extrême-onction), du Décalogue (les dix commandements) et du déroulé global des Évangiles.

180Albert Camus (1913-1960) est un essayiste, romancier et dramaturge français né en Algérie. Sa jeunesse est marquée par une grande pauvreté matérielle, et sa vie entière par une tuberculose chronique. Camus est ce qu'on appelle un intellectuel (selon la terminologie étudiée par Michel Winock dans son ouvrage *Le Siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1997) engagé : il rejoint très tôt des mouvements opposés au fascisme ; il adhère au parti communiste, dont il se désolidarise quand ce dernier cesse de soutenir le nationalisme algérien. Quoique profondément pacifique, Camus tente de s'engager pendant la Seconde Guerre mondiale, sans succès puisqu'il est tuberculeux. Son engagement prend alors la forme d'une participation active à la Résistance, au sein de laquelle il dirige notamment le journal *Combat*. Par la suite, il vit la guerre d'Algérie comme une véritable tragédie personnelle. Son œuvre littéraire et philosophique est profondément imprégnée de la pensée de Nietzsche, qui contribue à lui inspirer ce que l'on a appelé son « cycle de l'absurde ». Relèvent de ce cycle deux romans – *L'Étranger* et *La Peste* –, une pièce de théâtre – *Caligula* – et un essai – *Le Mythe de Sisyphe*.

181A. Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, in *Essais d'Albert Camus*, éd. R. Quilliot, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la

Dans un monde privé de Dieu, donc dépourvu de sens, c'est l'homme qui, par sa révolte, est susceptible de lui en conférer. Cela ne signifie pas que Camus considère le suicide comme un moyen de révolte ; bien au contraire, selon lui, l'homme qui se suicide est celui qui a baissé les bras et abdiqué devant la difficulté. Car en se tuant, un individu peut assurément dissoudre l'absurdité de son existence dans le néant ; mais il ne résout pas le problème de l'absurdité du monde, puisque celui-ci demeure après lui. Ainsi, le héros de l'absurde, selon Camus, est précisément celui qui décide de rester en vie pour s'emparer du monde et pour lui donner un sens. Dans *Le Mythe de Sisyphe*, l'essayiste met donc en place une morale de l'effort et du dépassement qui fait de la mort l'objet d'un choix existentiel crucial.

C'est à cette lumière qu'il faut lire *Caligula*, qui met en scène l'empereur que l'on sait¹⁸². Après la mort de sa sœur et amante Drusilla, Caligula sombre dans la folie et accumule les crimes.

La monstruosité du personnage n'était pas originelle ; elle est née de la découverte d'une catastrophe intime : la *finitude*. L'homme est un être né pour la mort ; il n'y a rien au-delà. Ayant fait cette découverte, éprouvé ce traumatisme à la mort de Drusilla, Caligula n'a pas su trouver la bonne liberté. Ses actes, ou plutôt sa gesticulation homicide n'ont fait qu'ajouter la mort à la mort et que le conduire à la folie.¹⁸³

Caligula ne tarde pas à exaspérer ses proches et ses sujets ; aussi tombe-t-il bientôt sous leurs coups, en s'écriant, de façon caractéristique et dérisoire : « Je suis encore vivant¹⁸⁴ ! ». La phrase clôt la pièce.

On mesure ici tout ce qui sépare *Caligula* du *Mystère de la Passion*. Quoique, tout comme Judas, le héros de Camus se montre véritable suicidaire, leurs désespoirs respectifs ont des causes rigoureusement inverses : Judas se suicide parce qu'il est convaincu que sa mort physique débouchera sur une inévitable damnation ; Caligula, lui, appelle sur lui la haine meurtrière des hommes parce qu'il sait que sa mort physique le vouera au néant. On comprend d'autant mieux la nécessité qui s'impose de contextualiser les œuvres sus-citées. Il est crucial de ne pas oublier qu'Arnoul Gréban a fait des études de théologie, qu'il a composé son *Mystère de la Passion* sur ordre de ses supérieurs hiérarchique de la cathédrale de Notre-Dame, et ce à une époque où l'Église

Pléiade, 1965, p. 195-198.

182Caligula (12-41 après J.-C.) est un empereur romain à la légende noire, connu pour sa cruauté et pour sa folie – il a notamment fait nommer son cheval consul, et on lui prête des relations incestueuses avec sa sœur Drusilla.

183Jean-Pierre Sarrazac, in R. Abirached (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, Paris, L'Avant-scène théâtre, 2011, p. 367.

184Voir A. Camus, *Caligula*, éd. P.-L. Rey, Paris, Gallimard, coll « Folio théâtre », 1993, p. 172.

assume un rôle politique fondamental en France¹⁸⁵. À l'inverse, on se condamne à ne rien comprendre à *Caligula* si l'on oublie que Camus a composé sa pièce après les deux Guerres mondiales, qui ont constitué un traumatisme majeur dans les mentalités non seulement françaises, mais occidentales¹⁸⁶.

Il est enfin d'autant plus crucial de connaître le contexte dans lequel s'inscrivent les œuvres que cela permet d'éclairer l'originalité fondamentale de certaines : ce n'est pas parce que deux pièces traitent du même sujet, dans une même perspective et à la même époque que leurs enjeux se recoupent strictement. C'est ainsi que l'épreuve à laquelle se trouve confronté le saint Genest de Rotrou n'a, en fin de compte, que peu à voir avec celle que subit le Genest de Desfontaines, comme nous allons le voir à présent.

VARIATIONS SUR UN MÊME THÈME

L'un des thèmes les plus récurrents du théâtre français est celui de la mort dédiée à Dieu : or tous les martyres¹⁸⁷ mis en scène n'ont pas les mêmes enjeux, et ce même quand deux dramaturges traitent le même sujet. Si tous les martyrs témoignent de la toute-puissance de Dieu¹⁸⁸, ils ne le font pas de la même manière. Le prouve une étude conjointe de deux pièces : *L'Illustre comédien* de Desfontaines (1645) et *Le Véritable saint Genest* de Rotrou (1647¹⁸⁹).

LA MORT DE GENEST SELON DESFONTAINES : UN MARTYRE GLORIEUX

Desfontaines¹⁹⁰ donne une version glorieuse de la mort de Genest. Cet état de fait dépend

185 Sur ce point, voir D. Smith, G. Parussa et O. Halévy (dir.), *Le Théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance*, p. 19-20.

186 Voir J.-P. Sarrazac, « Face à la catastrophe », in R. Abirached (dir.), *Le Théâtre français du XX^e siècle*, p. 345-384.

187 Il importe de différencier le « martyr » (le fait d'être torturé et exécuté pour ses convictions) du « martyr » (l'individu torturé ou exécuté pour ses convictions).

188 Le terme grec *marturos* se traduit par « celui qui témoigne ».

189 Pour un rappel sur le sujet des deux pièces en question, voir *supra*. Pour des retranscriptions, voir http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/DESFONTAINES_SAINTEGENEST.xml

et http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/ROTROU_SAINTEGENEST.xml). Pour des éditions critiques, voir J. de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, éd. P. Pasquier, in *Théâtre complet*, t. 4, Paris, STFM, 2001 ; et N. Mary, sieur Desfontaines, *L'Illustre comédien*, in *Tragédies hagiographiques*, éd. C. Bourqui et S. de Reyff, Paris, STFM, 2004.

190 Nicolas Mary, dit Desfontaines (circa 1610-1652) est un auteur dramatique, acteur, romancier et traducteur français du XVII^e siècle. D'abord avocat au Parlement de Paris, il mène ensuite une carrière de comédien, au cours de laquelle il circule à Lyon, à Carcassonne, puis à Nantes. Il a notamment été engagé par Molière dans la troupe de l'illustre Théâtre. Desfontaines est un auteur polygraphe : il a écrit aussi bien des romans (*Les Heureuses infortunes de Céliante et Marilinde, veuves pucelles*, 1636 ; *L'inceste innocent, histoire véritable*, 1639) que des œuvres

d'une invention du dramaturge, chez qui l'empereur Dioclétien cherche à ridiculiser les chrétiens par le biais de la représentation théâtrale. En invitant Genest et sa troupe à représenter le martyr d'un chrétien, Dioclétien espère éradiquer le christianisme et renforcer le culte des dieux païens : il attribue donc tout simplement un but propagandiste à la représentation théâtrale¹⁹¹.

Mais tout se retourne contre Dioclétien quand Genest se convertit publiquement au christianisme d'une part, et qu'il entraîne à sa suite son amante, Pamphilie, alors qu'elle cherchait à le raisonner, d'autre part. Au moment où le héros demande à Dieu de convertir la jeune femme¹⁹², celle-ci se met immédiatement à croire. Aussi est-elle également arrêtée. La débâcle de Dioclétien ne fait qu'empirer par la suite : les longues tortures que Genest subit héroïquement suscitent l'admiration de ses bourreaux¹⁹³. Une fois le protagoniste mort, ses compagnons se suicident de désespoir. Quant à Dioclétien, bourrelé de remords, il reconnaît qu'il est « l'horreur des hommes et des Dieux¹⁹⁴ ». Pris d'hallucinations, il croit voir Genest et Pamphilie au Ciel ; il promet alors de leur élever d'« illustres mausolées ». Autant dire que son projet de propagande anti-chrétienne n'a pas fonctionné.

Desfontaines accorde une importance capitale à l'exécution de Genest. Tout d'abord, celle-ci fait l'objet d'une description en bonne et due forme à la fin de la pièce : non seulement elle s'étale sur quelque cent trente vers, mais elle est dramatisée par le fait qu'elle est relatée en deux temps, d'abord par Rutile¹⁹⁵, puis par Aquillin¹⁹⁶. Le spectateur connaît tout le détail des supplices qui sont infligés au héros, ce qui dramatise sa fin. Par ailleurs, le récit en question est fait devant Dioclétien lui-même, qui est si ému qu'il en vient à renier son intention première : au lieu de ridiculiser les chrétiens comme il en avait l'intention, il leur rend hommage comme à des saints. Ainsi Desfontaines associe-t-il un martyr réussi à une exécution manquée : c'est parce qu'il reconnaît la gloire de Genest que Dioclétien n'atteint pas son but premier. Ce n'est pas seulement la gloire de

poétiques (sonnets, stances et épigrammes) et dramatiques. Il a composé des tragédies saintes pour concurrencer le succès que Corneille remportait au théâtre du Marais, mais s'est aussi essayé à d'autres genres, comme la tragi-comédie (*Hermogène*, 1639) ou la tragédie profane (*Sémiramis*, 1647).

191 Ce que son conseiller Rutile se charge d'expliquer à Genest et à ses comédiens : « RUTILE – Faites voir [les abus des chrétiens], découvrez leur erreur / Rendez-les des humains et la honte, et l'horreur, / Moquez-vous de leur foi, riez de leur mystères, / Des superstitions de leurs règles austères, / Et des appâts trompeurs de tant d'illusions / Qui séduisent leurs sens et leurs opinions. / Rendez-les en un mot de tout point ridicules. » Desfontaines, *L'Illustre comédien*, éd. C. Bourqui et S. de Reyff, p. 461 (I, 3).

192 Sur ce point, on constate que Desfontaines a lu avec beaucoup d'attention le *Polyeucte martyr* de Corneille...

193 Voir Desfontaines, *L'Illustre comédien*, éd. C. Bourqui et S. de Reyff, p. 533-538 (V, 3).

194 « DIOCLÉTIEN – Je connais, Aquillin, enfin que je suis homme, / Mais homme abandonné, mais un homme odieux, / Mais un homme l'horreur des hommes et des Dieux. » Desfontaines, *L'Illustre comédien*, éd. C. Bourqui et S. de Reyff, p. 541 (V, 5).

195 Conseiller d'État de Dioclétien.

196 Favori de Dioclétien.

Dieu qui se trouve exaltée chez Desfontaines, mais également celle de Genest ; c'est pourquoi il est caractéristique que la pièce porte le nom de *L'Illustre comédien*.

LA MORT DE GENEST SELON ROTROU : UN MARTYRE OBSCUR ET SOLITAIRE

C'est peu de dire que Rotrou ne traite pas la figure de Genest de la même manière que Desfontaines : il l'inverse du tout au tout. La scène finale était pourtant prometteuse pour le personnage (voir exemplier, texte 3 – p. 6-7) : sa mort fait en effet l'objet d'un récit, tout comme dans *L'Illustre comédien* ; on y retrouve le *topos* de l'admiration que le martyr suscite chez ses bourreaux ; et Dioclétien est présent. On pourrait donc s'attendre à ce que le supplice de Genest suscite des vocations chrétiennes chez les païens – le motif est d'ailleurs courant dans les tragédies de martyrs de l'époque moderne. Il n'en est pourtant rien : loin de provoquer des conversions en chaîne, le supplice de Genest ne suscite absolument aucun remous. La Cour se retire à la satisfaction générale : seule la fille de Dioclétien, Valérie, a quelques mots de commisération pour la troupe accablée de Genest – mais c'est pour se retirer sans plus tarder, qui plus est pour se rendre aux festivités qui célèbrent ses noces avec Maximin.

Par ailleurs, loin de déplorer la mort du héros, Dioclétien sort de scène sur une sentence catégorique : « Ainsi reçoive un prompt et sévère supplice / Quiconque ose des Dieux irriter la justice ! » Alors que, chez Desfontaines, l'empereur voyait opposer une fin de non-recevoir à ses intentions propagandistes, celui de Rotrou voit ses desseins totalement satisfaits : en faisant exécuter Genest, il met fin sans peine au trouble à l'ordre public que le héros avait introduit. Ainsi, « dans *Le Véritable Saint Genest*, Rotrou dissocie ce que ses pairs associent constamment et en toute logique dans la perspective qu'ils adoptent : un martyr réussi et une exécution manquée¹⁹⁷ ».

En outre, les collègues comédiens de Genest ne déplorent pas particulièrement sa mort : s'ils se plaignent, c'est seulement de leur ruine prochaine. Sur ce point, il est caractéristique que Marcelle pleure en déclarant qu'ils vont fermer la tragédie « par la fin de leurs jours » : ce n'est pas qu'ils vont courir au martyr, mais que, sans Genest, ils se savent voués à la catastrophe. Loin de s'occuper du salut de leur âme, ils ne se soucient que de leur sort matériel ; autant dire que les enjeux métaphysiques du martyr de Genest leur échappent complètement.

Ainsi Rotrou livre-t-il une pièce de martyr paradoxale dont le héros, quoique admirable, reste seul et ne fait rien changer. *Le Véritable saint Genest* est donc une tragédie de martyr qui n'est pas

197Caroline Labrune, « La mort n'est pas une fin. La scène d'exécution est-elle vraiment une "scène à faire" ? », dans *Arrêt sur scène / Scene focus (Scènes d'exécution)*, 2020 (à paraître).

religieusement édifiante – au sens où la toute-puissance de Dieu n'y est pas démontrée. Parce qu'elle met en scène un martyr voué à l'abandon et au mépris, elle s'oppose aux tragédies du martyr plein de panache et de gloire. Sur ce point, Rotrou tire profit de la structure enchâssée de sa pièce : il ne faut pas oublier, en effet, que la pièce jouée par Genest et par sa troupe – *Le Martyre d'Adrian* – met en scène un sacrifice glorieux, sanctionné par la conversion des proches du héros. Le contraste avec le sort de Genest est saisissant : ce dernier apparaît d'autant plus solitaire que le personnage qu'il jouait allait au-devant de la mort accompagné de sa femme et exalté par ses bourreaux eux-mêmes. Ainsi, *Le Véritable saint Genest* dissipe les fastes imaginaires et illusoire du *Martyre d'Adrian*, qui n'est rien d'autre qu'une belle illusion théâtrale. Pour Rotrou, on aura beau mettre en scène l'histoire sublime d'un martyr exaltant, des spectateurs bêtes et méchants resteront bêtes et méchants.

Dans *Le Véritable Saint Genest*, Rotrou montre donc que le martyr n'est pas toujours glorieux ou, plus exactement, qu'il constitue parfois une gloire exclusivement privée, réservée à celui-là seul qui le subit. Contrairement au supplice de Polyeucte, celui de Genest *est* un pur témoignage : elle ne fait que manifester sa foi. C'est pourquoi, de façon caractéristique, le personnage ne prie pour la conversion de personne : il ne veut désormais que « réjouir les Anges » et « prétendre à des prix immortels¹⁹⁸ ». Son exécution est une affaire entre lui et Dieu [...].¹⁹⁹

Ainsi la confrontation du *Véritable saint Genest* de Rotrou et de *L'Illustre comédien* de Desfontaines montre-t-elle bien la grande plasticité du motif de la mort.

LA MORT, COURONNEMENT OU DÉMENTI D'UNE VIE

LA MORT COMME CONFIRMATION OU REMOTIVATION RÉTROSPECTIVE DE LA VIE D'UN PERSONNAGE

« Nul ne doit être considéré comme heureux avant d'être mort et d'avoir reçu les ultimes funérailles », écrit Ovide dans ses *Métamorphoses*²⁰⁰. Ce propos, investi de la portée universelle que lui confère le recours au présent gnominique, peut être appliqué sans difficulté aux personnages de théâtre, que leur décès caractérise rétrospectivement. Si certains voient consacrer leur valeur par le beau sacrifice qu'ils font de leur vie, d'autres se trouvent irrémédiablement avilis, et les derniers

198J. de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest*, éd P. Pasquier, p. 331 (IV, 7).

199C. Labrune, « La mort n'est pas une fin ».

200« *Dicique beatus/ Ante obitum nemo supremaque funera debet.* » Ovide, *Métamorphoses* (III, v. 136-137). Nous traduisons.

nimbés d'un mystère désormais impénétrable ; et le spectateur ne peut être véritablement sûr de ce qu'il croit savoir d'un personnage que quand celui-ci est bel et bien mort.

L'intérêt de certaines pièces est même fondé sur ce principe : en témoignent notamment les *Dialogues des Carmélites* de Bernanos (créés en 1952). Cette pièce s'ouvre à l'aube de la Révolution : l'aristocrate Blanche de la Force décide de prendre le voile du Carmel, sous le nom de Sœur Blanche de l'Agonie du Christ. Le nom est ironique, puisque la jeune femme se caractérise par une crainte existentielle malade. Or, au cours de la pièce, la Prieure du Carmel, Madame de Croissy, vient à mourir ; et contrairement à ce à quoi tout le monde s'attend, elle ne parvient pas à s'éteindre dans la dignité et dans l'apaisement²⁰¹. Ainsi est-ce dans les termes qui suivent que la joyeuse sœur Constance commente l'événement :

CONSTANCE – Qui aurait pu croire qu'elle aurait tant de peine à mourir, qu'elle saurait si mal mourir ! On dirait qu'au moment de la lui donner, le bon Dieu s'est trompé de mort, comme au vestiaire on vous donne un habit pour un autre. Oui, ça devait être la mort d'une autre, une mort pas à la mesure de notre Prieure, une mort trop petite pour elle, elle ne pouvait seulement pas réussir à enfiler les manches...²⁰²

Les paroles de Constance s'avèrent prophétiques : la mort catastrophique de la Prieure s'inscrit en stricte opposition au martyr courageux de Blanche qui, alors qu'elle avait fui par peur d'être guillotinée avec ses consœurs, trouve finalement la force de les rejoindre sur l'échafaud²⁰³. Le spectateur comprend alors que Dieu, en vertu de sa seule et unique volonté, a infligé à la Prieure une mort « trop petite pour elle », pour gratifier Blanche d'un martyr glorieux. C'est ainsi que la vie de la première, rétrospectivement, apparaît véritablement dérisoire – à quoi bon mener une vie exemplaire, si c'est pour l'avilir en fin de compte ? –, alors que celle de la seconde prend des allures de lutte de tous les instants.

Certes, la mort n'efface pas tout ce qui s'est déroulé précédemment : toujours est-il qu'elle l'emplit d'un sens particulier, qui seul est susceptible de qualifier le personnage de façon certaine. Celui-ci peut dès lors apparaître au spectateur comme « simple » ou « complexe ».

201« Les lèvres de la Prieure remuent sans cesse. Blanche, livide, se penche plusieurs fois vers elle, mais il est visible que dans son trouble, elle comprend très mal, et ce sont les sœurs voisines qui s'efforcent à l'envi de répéter à son oreille les paroles qu'elles ont pu saisir. On entend : « DEMANDE PARDON... MORT... PEUR... PEUR DE LA MORT... » À la fin on voit s'agiter de plus en plus le groupe pressé autour de l'agonisante, qui, en dépit de tous les efforts, s'écroule peu à peu sur son lit. » G. Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, Paris, Seuil, 1996, p. 52-53 (deuxième tableau, scène 10).

202G. Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, p. 57 (troisième tableau, scène 1).

203Voir G. Bernanos, *Dialogues des Carmélites*, p. 154 (cinquième tableau, scène 17).

DES PERSONNAGES SIMPLES

Précisons d'emblée que la terminologie employée ici ne suppose en aucun cas un jugement de valeur. Par « personnage simple », nous désignons une figure dramatique dont les motivations ne comportent aucune ambiguïté, et qui sont tout uniment valorisées ou dépréciées.

Dans le premier cas, la mort constitue une véritable « fabrique de héros » : les tragédies de martyre en sont les meilleurs exemples. Les héros de *La Macchabée* de Jean de Virey, typiquement, sont caractérisés par un certain monolithisme : à aucun moment ils ne doutent ou reculent devant les supplices. Tous, d'ailleurs, adoptent le même comportement : avant que leur torture ne commence, ils s'adressent tous au roi Antiochus en recourant aux mêmes procédés rhétoriques (apostrophes, futurs de prédiction, impératifs...) pour mieux rejeter son hérésie. Puis, ils s'abîment dans un silence symboliquement annonciateur de leur mort prochaine. Ici, la simplicité des personnages découle notamment du manichéisme²⁰⁴ de la pièce : faire des Macchabées des victimes vertueuses et sans défense, face à un roi inique et violent sert l'intention religieuse de Jean de Virey. Comment pourrait-il mieux défendre la religion catholique face à l'hérésie protestante qu'en mettant en scène de parfaits soldats au service du vrai Dieu ?

À l'inverse, la mort peut permettre de constituer ce que La Rochefoucauld appelle des « héros en mal²⁰⁵ ». Pierre Corneille ne recule pas, notamment, devant la mise en scène de véritables génies en la matière : sur ce point, nous pensons à son *Attila, roi des Huns* (1668), qui met en scène le fléau de Dieu que chacun connaît²⁰⁶. Du barbare auquel le public du XVII^e siècle s'attendait, Corneille fait un véritable monstre politique pour construire une « comédie matrimoniale et politique de couleur sanglante et qui se joue dans l'horreur²⁰⁷ ».

La pièce s'organise comme un crescendo. Attila doit se choisir une épouse, entre la sœur de

204À l'origine, le manichéisme est une religion très complexe fondée par le Perse Mani au début du III^e siècle après J.-C. Selon cette religion, l'univers se caractérise par un dualisme radical : il est constitué de deux grands principes strictement opposés et hétérogènes, le Bien et le Mal, qui s'y affrontent constamment. L'homme lui-même est le siège de cet affrontement : comme il est constitué d'une âme mauvaise et d'une âme bonne, il doit s'astreindre à une ascèse très contraignante pour éliminer progressivement l'une et libérer l'autre de toutes les contingences extérieures. Aujourd'hui, le terme de « manichéisme » a pris un sens bien plus large et faible : il désigne simplement une opposition stricte entre Bien et Mal.

205« Il y a des héros en mal comme en bien » François de La Rochefoucauld, *Maximes*, éd. J. Truchet, Paris, Classiques Garnier, 1999, p. 47.

206Après avoir tué son frère Bleda, Attila (395-453 après J.-C.) se fait couronner roi des Huns en 445. Il est surtout connu pour avoir envahi l'Empire d'Orient et pour avoir fait le siège de Constantinople. Son épopée conquérante le mène jusqu'en Gaule. En 451, il essuie une défaite retentissante aux champs Catalauniques (près de Troyes) ; il est alors contraint de se replier en Italie du Nord, dont le pape Léon le Grand finit par l'écarter. Attila meurt de façon impromptue, en l'occurrence d'un saignement de nez pendant son sommeil : son empire ne lui survit pas.

207G. Couton, notice d'*Attila, roi des Huns*, in P. Corneille, *Œuvres complètes*, t. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 1537.

l'empereur Valentinien, Honorie, et celle du roi de France Mérovée, Ildione. La première est aimée du roi des Ostrogoths Valamir, et la deuxième du roi des Gépides, Ardaric. Non seulement Attila le sait, mais il a l'intention de se débarrasser des deux rois. Dans le premier acte, il intime donc l'ordre à Valamir et à Ardaric de le conseiller dans son choix matrimonial : dès qu'ils auront désigné l'une des princesses, le Hun les livrera au frère de l'autre, sous prétexte de diplomatie internationale. Ainsi, non seulement il séparera deux couples, mais il causera la perte des deux rois sans coup férir. Au quatrième acte, Attila exige d'Ardaric qu'il tue Valamir s'il veut obtenir Ildione ; parallèlement, il promet Honorie à Valamir, si ce dernier assassine Ardaric. Il ferait ainsi un mort et un meurtrier. Mais il ne s'arrête pas là : car non seulement l'une des deux princesses verrait son amant mort, mais l'autre verrait également le sien exécuté – car Attila ne manquerait pas de le juger pour son crime... Au dernier acte, dans un accès de fureur, le roi des Huns va jusqu'à promettre qu'il cédera les princesses aux premiers goujats venus, à condition qu'ils aient préalablement tué Ardaric et Valamir. Réussirait-il dans son entreprise, et l'on en tirerait le lourd bilan de deux morts, de deux mésalliances forcées et de deux viols. Ce n'est que parce qu'il est pris d'une hémorragie générale que le fléau de Dieu ne peut assouvir toute sa cruauté.

On comprend ici que l'on a affaire à un monstre total, incapable de clémence – en cela, Attila s'oppose à l'idéal du roi tel qu'il est théorisé au XVII^e siècle. Sa fin est d'ailleurs caractéristique : ironiquement, c'est lui-même qui se tue, puisque c'est un violent accès de colère qui déclenche l'hémorragie fatale. Au moment même où il coïncide le plus avec lui-même, Attila se voue donc à la mort : en s'accomplissant, il se détruit. Ainsi son décès est-il foncièrement ironique : celui qui prétendait être le fléau de Dieu devient, en fin de compte, le sien propre. Sur ce point, il est heureux que Dieu ait veillé à la chose : eût-il fallu compter seulement sur Ardaric et sur Valamir pour débarrasser le monde d'Attila, les exactions de celui-ci eussent longtemps perduré²⁰⁸. C'est ainsi que sa mort confirme, en dernière analyse, sa nature de monstre.

DES PERSONNAGES COMPLEXES : LE LORENZACCIO DE MUSSET ET LE CYRANO DE ROSTAND

À l'inverse des Macchabées et d'Attila, bon nombre de personnages meurent d'une manière susceptible d'entretenir une certaine ambiguïté. Avec eux, le spectateur ne sait pas exactement à quoi s'en tenir, et se trouve pris entre admiration et déception. Sur ce point, le cas de *Lorenzaccio* (1834) est particulièrement éclairant.

208 Voir Gérard Ferreyrolles, « Attila et la théologie du fléau de Dieu » in A. Niderst (éd.), *Pierre Corneille, Actes du colloque organisé par l'université de Rouen du 2 au 6 octobre 1984*, Paris, PUF, 1985.

Musset y met en scène le jeune Lorenzo, cousin du fameux duc Alexandre de Médicis. Voilà des années que Lorenzo l'accompagne dans ses débauches quotidiennes et se distingue par sa dépravation : c'est pour cela qu'on le surnomme péjorativement « Lorenzaccio ». Or on apprend vite que Lorenzo n'a approché le duc Alexandre que pour mieux le tuer : en libérant Florence de son tyran, il espérait accomplir une action glorieuse. Malheureusement pour lui, il s'est pris au jeu : au contact de la corruption, il s'est lui-même corrompu, et le Mal lui colle désormais irrémissiblement à la peau. Par ailleurs, il a conscience que la mort d'Alexandre ne libérera pas Florence : maintenant qu'il connaît les hommes, leurs vices et surtout, leur fondamentale faiblesse, il sait que la ville se laissera sombrer dans une autre tyrannie. Il ne renonce pas pour autant à son crime, qui constitue la dernière lueur d'honneur qui reste en lui. C'est pourquoi il s'obstine malgré tout à piéger le duc, qu'il poignarde un soir où il l'a attiré chez lui. La nuit même, il court la ville pour inciter Florence à se révolter. Comme il l'avait prévu, c'est peine perdue : non seulement les républicains se rangent sans difficulté sous le contrôle du jeune Côme de Médicis, mais Lorenzo se fait assassiner au détour d'une rue, puis jeter dans l'Arno.

La mort frappe donc les deux figures centrales du drame que sont Alexandre et Lorenzaccio. Or à chaque fois, le spectateur se trouve confronté à un spectacle ambigu. Pour ce qui est de l'assassinat du duc, le public était en droit d'attendre qu'on lui présente un crime glorieux. Mais c'est au contraire un tyrannicide des plus banals que Musset met en scène (voir exemplier, texte 9 – p. 22-23).

Musset insiste sur la banalité extrême du geste de Lorenzaccio, en le présentant comme coutumier – cela fait des mois que le héros et son acolyte, le spadassin Scoronconcolo, « répètent » le crime pour habituer les voisins à leur tapage. Voilà de quoi nuancer le caractère extraordinaire du meurtre du duc. Par ailleurs, le dramaturge refuse tout spectaculaire dans cette scène : en témoignent les didascalies laconiques « *Il le frappe* » ; « *Il le frappe à nouveau* ». Sur ce point, la mise en scène très dépouillée de Zeffirelli les illustre parfaitement, d'autant que le duc est dos public au moment fatal.

La vulgarité du duc confère également une grande trivialité à la scène. En effet, Alexandre n'a rien d'un Attila : loin d'être une sorte de génie politique machiavélique, il n'est qu'un grossier personnage sans envergure. Non seulement il se traîne par terre, ivre mort, mais il fait preuve d'une trivialité affligeante. Que reste-t-il, dès lors, du grand tyrannicide dont rêvait Lorenzaccio ? Pas grand-chose, sinon le tableau grotesque d'un assassinat qui aurait dû être sublime.

Car le crime est porteur d'enjeux cruciaux pour Lorenzaccio. En tuant Alexandre, le héros tue – symboliquement seulement, et c'est là son drame – ce qu'il y a de corrompu en lui : « À travers le Duc, c'est son propre double, une image avilie de lui-même, que Lorenzo contemple, et qu'il anéantit dans ce meurtre prémédité²⁰⁹ ». C'est que le meurtre qu'il médite est « honorable » au sens fort du terme²¹⁰ ; il confère un véritable héroïsme au seul homme capable de le réaliser. Par ailleurs,

Cette scène qui correspond à l'action la plus attendue du drame ne coïncide pas avec le dénouement. Musset ne place donc pas cet épisode à un moment convenu, et à par là il révèle la profondeur de son choix. Le meurtre d'Alexandre de Médicis ne constitue pas une fin en soi : ne pas clore le drame sur l'assassinat montre que Musset s'intéresse moins aux effets spectaculaires du drame qu'à ses implications métaphysiques.²¹¹

Ainsi, le meurtre d'Alexandre par Lorenzo est d'autant plus dérisoire qu'il était censé, à l'origine, non seulement fonder la libération de Florence, mais tirer le héros de l'infamie.

On comprend dès lors quelle bévue commet Armand d'Artois²¹² dans l'adaptation qu'il fait de la pièce quelque soixante ans plus tard :

L'attentat est resté dans les annales du théâtre : Armand d'Artois en 1896, alors qu'il est à l'initiative de la première mise en scène de *Lorenzaccio*, juge bon – entre autres multiples remaniements – de supprimer le dernier acte de la pièce. Ou plus précisément, puisque son *Lorenzaccio* comporte bel et bien cinq actes, d'Artois scinde le quatrième acte de Musset et s'arrange pour que la fin du cinquième acte de son adaptation coïncide avec la mort d'Alexandre de Médicis.²¹³

Une telle adaptation modifie les enjeux de la pièce du tout au tout – d'autant que, chez Armand d'Artois, Alexandre de Médicis est tué par Scoronconcolo alors même que Lorenzo lui avait ordonné de ne pas intervenir. Qui plus est, Alexandre livre une véritable lutte contre ses assaillants – contrairement à la version originelle, où il est trop saoul pour faire quoi que ce soit. Enfin, Armand d'Artois fait disparaître le lyrisme ambigu sur lequel se clôt la scène : Lorenzaccio ne déclare plus que son cœur « est navré de joie ». Tout cela pour offrir un morceau de bravoure

209Jean Vilar, à propos de sa mise en scène de *Lorenzaccio* dans la Cour d'honneur du Festival d'Avignon, en 1952 ; in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 228.

210« LORENZO – Si tu honores en moi quelque chose, toi qui me parles, c'est mon meurtre que tu honores, peut-être justement parce que tu le ne ferais pas. » A. de Musset, *Lorenzaccio*, in *Théâtre complet*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, p. 141 (III, 3).

211S. Ledda et F. Naugrette, in H. Laplace-Claverie, S. Ledda et F. Naugrette (dir.), *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, p. 227.

212Armand d'Artois (1847-1912) est un auteur et adaptateur dramatique français ; il a également été conservateur à la Bibliothèque Mazarine, à Paris.

213H. Laplace-Claverie, « Pour en finir avec (la fin de) *Lorenzaccio* », in S. Robardey-Eppstein et F. Naugrette (dir.), *Revoir la fin, Dénouements remaniés au théâtre (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 247.

remarquable (une « apothéose finale », comme le formule Hélène Laplace-Claverie) à la fameuse Sarah Bernhardt. C'est ainsi qu'Armand d'Artois commet une trahison majeure de sa source, qu'il double d'un contresens caractérisé : la pièce de Musset s'en trouve privée de toute complexité et de toute ambiguïté.

Il est d'autant moins défendable de priver *Lorenzaccio* de son dernier acte que la mort du héros maintient et approfondit l'ambiguïté esquissée par l'assassinat du duc. En effet, contrairement à Alexandre, Lorenzo ne meurt pas sur scène : il est tué par-derrière, d'un coup de poignard porté par un homme caché derrière une porte. Le peuple se jette ensuite sur lui pour le jeter dans la lagune. Dure fin pour celui qui aspirait au titre de libérateur de Florence. Qui plus est, Lorenzo restera désormais dans les mémoires sous le surnom méprisant de « Lorenzaccio », par opposition au surnom affectueux que lui donnent sa mère et sa tante tout le long de la pièce, « Lorenzino » : seule sa honte lui survit, en fin de compte.

Par ailleurs, le meurtre d'Alexandre s'avère parfaitement inutile, puisque les républicains n'osent pas agir en fin de compte : les appels à la révolte de Lorenzo résonnent dans le vide²¹⁴. La centaine d'étudiants qui ont voulu défendre leurs droits ont été écrasés par les soldats (V, 6). Ainsi s'accomplit la prédiction que le héros avait faite à Philippe Strozzi, simplement parce que, même s'il n'y a que très peu de très méchants hommes, beaucoup sont lâches, et un grand nombre indifférents²¹⁵.

La mort de Lorenzo est donc à la fois infâme et héroïque : on peut même dire que c'est parce qu'elle est infâme qu'elle est héroïque. C'est parce que Lorenzo s'est enlisé irrémédiablement dans le vice que l'assassinat du duc Alexandre prend des allures de sacerdoce. Cela est d'autant plus vrai que la corruption du héros est indissociable de son originelle pureté, puisque c'est parce qu'il voulait sauver Florence qu'il s'est décidé à rejoindre Alexandre dans ses débauches. Il a simplement commis l'erreur de penser qu'on pouvait s'associer au vice sans y prendre goût, et prendre un rôle sans en être affecté. En accomplissant ce qui n'avait rien d'un destin à l'origine, le jeune homme confirme la cruelle sentence d'un de ses pairs, le sublime et grotesque Cyrano de Bergerac de

214« LORENZO, à Philippe Strozzi – Je les ai avertis ; j'ai frappé à toutes les portes républicaines, avec la constance d'un frère quêteur – je leur ai dit de froter leurs épées ; qu'Alexandre serait mort quand ils s'éveilleraient. – Je pense qu'à l'heure qu'il est ils se sont éveillés plus d'une fois, et rendormis à l'avenant. [Je l'ai dit] à tout le monde – je l'aurais dit, je crois, à la lune, tant j'étais sûr de n'être pas écouté. » A. de Musset, *Lorenzaccio*, éd. M. Allem, p. 189-190 (V, 2).

215« LORENZO – Je [ne méprise point les hommes], je les connais. Je suis très persuadé qu'il y en a très peu de très méchants, beaucoup de lâches, et un grand nombre d'indifférents. » A. de Musset, *Lorenzaccio*, éd. M. Allem, p. 191 (V, 2).

Rostand : « c'est bien plus beau lorsque c'est inutile²¹⁶ ».

Et de fait, quoique plus de soixante ans les séparent²¹⁷, Cyrano et Lorenzaccio ne laissent pas d'avoir deux points communs notoires : d'une part, tous deux sont des héros manqués ; d'autre part, leurs morts respectives mettent toutes deux en valeur l'injustice d'un sort qui aurait dû être grandiose. Car c'est un personnage plein de panache qu'Edmond Rostand²¹⁸ met en scène.

Dès le premier acte de la pièce, le héros se distingue en effet du *vulgum pecus* par un remarquable duel à l'épée, doublé par la composition impromptue d'une ballade. Lorsque sa cousine Roxane, dont il est éperdument amoureux, lui avoue qu'elle aime le beau Christian de Neuville, Cyrano décide de faire le bonheur de la jeune femme. Pour cela, il aide son rival à paraître intelligent et cultivé auprès de sa belle – notamment lors de la fameuse « scène du balcon », au cours de laquelle il parle au nom de Christian pour lui gagner un baiser, « festin d'amour dont il est le Lazare²¹⁹ » (III, 10). Il parvient même à faire en sorte que Roxane épouse Christian à la barbe de l'ombrageux comte De Guiche, lui-même amoureux de la jeune femme. Quand Christian est tué au siège d'Arras, Cyrano décide de taire son amour pour Roxane : il y parvient pendant quatorze ans – jusqu'à ce qu'assassiné en traître, il révèle la vérité à sa cousine.

En mourant (voir exemplier, texte 11 – p. 25-28²²⁰), Cyrano ne manque pas de relever à quel point il a raté sa vie : « J'aurai tout manqué, même ma mort », déclare-t-il à Roxane, en une phrase d'autant plus terrible que, lapidaire, elle n'appelle pas de contradiction. C'est ce qui fonde tout le paradoxe du personnage : alors qu'il a toujours été « admirable, en tout, pour tout » (I, 5), il n'a

216E. Rostand, *Cyrano de Bergerac, Comédie héroïque en cinq actes en vers, représentée à Paris sur le Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 28 décembre 1897*, Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1901, p. 215 (V, 6).

217Lorenzaccio a été créé en 1834, et *Cyrano de Bergerac* en 1897.

218Edmond Rostand (1868-1918) est un poète et dramaturge français du tournant des XIX^e et XX^e siècles. Après avoir mené des études de droit, il ouvre sa carrière de dramaturge en 1888, sur un premier vaudeville intitulé *Le Gant rouge*. En 1889, il épouse la poétesse Rosemonde Gérard ; l'année suivante, il publie un recueil de poèmes intitulé *Les Musardises*. Il sort peu à peu de l'anonymat : en 1894, sa comédie des *Romanesques* est jouée à la Comédie-Française. Mais c'est en 1897 qu'advient la consécration : son *Cyrano de Bergerac*, dont le célèbre Coquelin joue le rôle-titre, remporte un véritable triomphe à la Porte-Saint-Martin. En 1900, Rostand remporte un nouveau succès avec son *Aiglon* ; en 1901, il est élu à l'Académie française. Mais en 1910, son *Chantecler* essuie un échec retentissant : les amours du coq éponyme et de sa poule faisane n'ont convaincu personne.

L'œuvre de Rostand a longtemps été l'objet d'un certain mépris de la part des universitaires ; néanmoins, on constate actuellement une revivification de la figure rostandienne dans la recherche. On pourra consulter, notamment, l'édition critique de *Cyrano de Bergerac* réalisée par Jeanyves Guérin (Paris, H. Champion, 2018) et la thèse monumentale de Clémence Caritté (*Cyrano de Bergerac, une pièce « mythique » dans l'atmosphère fin de siècle*, Sorbonne Université, 2018). Notons également que Côme Saignol est en train de réaliser une thèse sur la figure de Cyrano (*De qui Cyrano est-il le nom ? Genèse et développement numérique d'un mythe national*, Sorbonne Université).

219Sur la figure de Lazare, voir l'Évangile de Luc (16 ; 19-17).

220Voir également l'extrait dans la mise en scène réalisée par Denis Podalydès à la Comédie-Française en 2010, avec Michel Vuillermoz en Cyrano, Françoise Gillard en Roxane et Éric Ruf en Christian. Pour les références de la mise en scène en question, voir <https://www.comedie-francaise.fr/fr/evenements/cyrano-de-bergerac09-10#>.

réussi à rien. L'épithète qu'il compose de façon impromptue pour sa propre tombe est d'ailleurs éloquente :

Philosophe, physicien,
Rimeur, bretteur, musicien,
Et voyageur aérien,
Grand riposteur du tac au tac,
Amant aussi – pas pour son bien ! –
Ci-gît Hercule-Savinien
De Cyrano de Bergerac
Qui fut tout, et qui ne fut rien.²²¹

Si Cyrano a été « tout », cela n'a été que pour les autres : c'est lui qui a protégé son ami Lignière des cent spadassins chargés de le tuer à la porte de Nesle ; c'est lui qui a conquis Roxane pour Christian ; c'est lui qui a eu l'idée du fameux « Que diable allait-il faire dans cette galère ? » que Molière lui a « pris²²² ». En ce qui le concerne, Cyrano n'a jamais rien obtenu : ni amour, ni reconnaissance, ni gloire. Celui qui a toujours refusé de « prendre un patron²²³ » par orgueil n'en tire qu'une gloire seulement privée : aussi meurt-il dans l'indigence et dans l'indifférence et, surtout, de façon cruellement burlesque²²⁴. Celui qui a vaincu cent hommes quatorze ans plus tôt, devant la porte de Nesle, est assassiné par-derrière, par un laquais, d'un coup de bûche ; celui qui a vécu en héros expire en personnage de farce. Sur ce point, la fin de Cyrano contraste vivement avec celle de Christian, qui est frappé de la première balle tirée par l'ennemi au siège d'Arras²²⁵.

Cependant, la mort de Cyrano n'est pas exclusivement burlesque : au grotesque, elle mêle le sublime – ce que l'ennemi juré de Cyrano, le comte De Guiche, déclare à Roxane elle-même. Alors que Le Bret plaint la condition misérable du héros, laissé pour compte et rejeté par la société, De Guiche lui enjoint de ne pas trop le plaindre, car contrairement à d'autres, Cyrano a la

221E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 213 (V, 6).

222Voir E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 211 (V, 6). La scène en question est tirée du *Pédant joué*, comédie que Cyrano de Bergerac a publiée en 1654 (voir *Théâtre du XVII^e siècle*, t. 2, éd. J. Scherer et J. Truchet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986, p. 786-789 – II, 4) ; Molière se l'est effectivement réappropriée dans ses *Fourberies de Scapin*, publiées en 1671 (voir dans Molière, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. G. Forestier et C. Bourqui, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2010, p. 396-400 – II, 7).

223Voir la tirade dite « des nez » dans E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 83 (II, 8).

224Rappelons que le registre burlesque se distingue de l'héroï-comique. Le premier consiste à traiter de façon basse un sujet élevé (une des illustrations les plus frappantes de ce registre est l'opéra-bouffe de Jacques Offenbach intitulé *La Belle Hélène* – que je vous conseille de visionner dans la mise en scène de Laurent Pelly) ; à l'inverse, l'héroï-comique consiste à traiter un sujet bas de façon élevée (voir notamment la fable de La Fontaine intitulée « Les deux coqs », in *Œuvres complètes*, t. 1, éd. J.-P. Collinet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 273-274 – VII, 12).

225Voir E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 183-186 (IV, 10).

satisfaction de pouvoir se dire qu'il « a vécu sans pactes, / Libre dans sa pensée autant que dans ses actes » (V, 2) :

DE GUICHE

Voyez-vous, lorsqu'on a trop réussi sa vie,
On sent, – n'ayant rien fait, mon Dieu, de vraiment mal ! –
Mille petits dégoûts de soi, dont le total
Ne fait pas un remords, mais une gêne obscure ;
Et les manteaux de duc traînent dans leur fourrure,
Pendant que des grandeurs on monte les degrés,
Un bruit d'illusions sèches et de regrets,
Comme, quand vous montez lentement vers ces portes,
Votre robe de deuil traîne des feuilles mortes.²²⁶

En tant qu'époux de la nièce de Richelieu, De Guiche a mené une vie brillante, au cours de laquelle il s'est distingué à de nombreux égards. Mais il s'avère, en fin de compte, qu'elle est surtout belle en façade et qu'elle cache de nombreux compromis plus ou moins dégradants. Le rapprochement qu'il opère entre son manteau de duc et la robe de deuil de Roxane est hautement symbolique : il suggère que, pour en arriver là, il a dû écraser des rivaux – pas toujours d'élégante manière. Mais surtout, l'image contraste fortement avec le « panache » que Cyrano emporte dans sa tombe « sans un pli, sans une tache²²⁷ ». Le fait que le terme ferme la pièce est d'ailleurs caractéristique : il achève de caractériser, rétrospectivement, la vie de Cyrano.

Ainsi la mort fait-elle du personnage de Rostand une glorieuse aberration. En dernière analyse, Cyrano est un héros de l'échec : seul un raté complet – grotesque²²⁸ – pouvait atteindre un tel degré de sublime²²⁹.

INCERTITUDES DE LA MORT EN SCÈNE : TORTURE OU SALUT ?

Deux dramaturges du XX^e siècle mettent en scène une mort aux enjeux fondamentalement ambigus. Dans les deux cas qui vont nous intéresser ici, l'agonie d'un personnage peut aussi bien

226E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 197 (V, 2).

227E. Rostand, *Cyrano de Bergerac*, p. 215 (V, 6).

228Le terme est utilisé par Cyrano lui-même, pour parler de son nez (voir IV, 10).

229Le mélange du grotesque et du sublime est directement hérité du romantisme théorisé par Victor Hugo (« Il serait exact aussi de dire que le contact du difforme a donné au sublime moderne quelque chose de plus pur, de plus grand, de plus sublime enfin que le beau antique ; et cela doit être. » V. Hugo, préface à *Cromwell*, in *Théâtre complet*, t. 1, éd. J. Méléze et J.-J. Thierry, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 419-420).

être perçue comme une torture insoutenable que comme le seul moyen de préserver sa dignité. Le procédé n'est pas spécifique à une conception donnée des enjeux existentiels, puisqu'on le retrouve aussi bien dans *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco que dans *L'Otage* de Paul Claudel – on sait que le premier dramaturge est l'un des plus grands illustrateurs du courant de l'absurde, et que le théâtre du second est imprégné de catholicisme.

L'HOMME QUI DEVAIT MOURIR EN ROI : LE ROI SE MEURT D'EUGÈNE IONESCO

Dans *Le Roi se meurt*²³⁰, Ionesco²³¹ met en scène un roi, Bérenger I^{er}, autour duquel le décor se désagrège et les personnages se figent avant de disparaître. Lui-même devient de plus en plus faible, commence à délirer, et finit par ne plus pouvoir parler. Le spectateur comprend bientôt que la mort du roi n'est pas un simple événement : elle fonde la structure même de la pièce, puisque personnages et décors sont étroitement liés à l'agonie de Bérenger.

Mais ce qui nous intéresse surtout ici, c'est le fait qu'à la fin de la pièce (voir exemplier, texte 14 – p. 33), Marguerite se conduit à la fois en bourreau et en sauveuse vis-à-vis de son époux. En bourreau, car elle organise et met en scène la mort de Bérenger : en le faisant renoncer à tout ce qui est beau et vivant, elle le voue au néant – qui plus est sans montrer de compassion particulière. L'autorité qu'elle possède sur son époux transparaît à travers l'accumulation des impératifs et opère un retournement de situation pathétique : alors que Bérenger, en tant que roi, devrait être celui qui donne des ordres, c'est lui qui se trouve dominé par son épouse. Cela est d'autant plus vrai que Marguerite se comporte comme une marionnettiste toute-puissante, dont le roi n'est plus que le

230 On visionnera avec intérêt la mise en scène de la pièce par Georges Werler (Théâtre Hébertot, 2005), avec Michel Bouquet en Bérenger I^{er}, Juliette Carré en reine Marguerite et Valérie Karsenti en reine Marie. Ce spectacle a fait l'objet de nombreuses reprises et est disponible en DVD.

231 Eugène Ionesco (1912-1994) est né en Roumanie, de père roumain et de mère française. Il y vit de 1925 à 1938 jusqu'à la rupture de ses parents. Comme Ionesco ne tolère pas la montée du fascisme roumain à la fin des années 1930, il s'installe en France. Quand arrivent la révolution roumaine et la chute du dictateur communiste Ceaușescu, en décembre 1989, il se sent néanmoins redevenir roumain et multiplie les appels pour aider ses compatriotes à s'extirper de la domination de la *nomenklatura*. Quoique son œuvre soit très diverse, on connaît surtout sa production dramatique : il fait ses débuts de dramaturge en 1950, avec *La Cantatrice chauve*. S'ensuivent des succès comme *La Leçon* (1951), *Rhinocéros* (1958) et *Le Roi se meurt* (1963).

De l'aveu de son auteur, le théâtre d'Eugène Ionesco est un « anti-théâtre ». Le dramaturge y refuse toute psychologie et toute catégorisation générique ; mais il ne cherche pas pour autant à « faire de l'avant-garde » (« Lorsque j'écris, je ne me pose pas le problème de savoir si "je fais de l'avant-garde ou non", si je suis ou non "un auteur d'avant-garde". Je tâche de dire comment le monde m'apparaît, ce qu'il me semble être, le plus honnêtement possible, sans souci de propagande, sans intention de diriger les consciences des contemporains, je tâche d'être témoin objectif dans ma subjectivité. » E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p. 215). En fait, Ionesco applique le principe de la contradiction permanente. À un critique qui considérait certaines de ses pièces comme des critiques de la petite-bourgeoisie, le dramaturge a répondu que, pour lui, la petite-bourgeoisie était moins une classe sociale qu'un état d'esprit (« Bref le petit bourgeois, c'est l'homme dirigé » E. Ionesco, *Notes et contre-notes*, p. 109) – ce en quoi il a fortement déplu au critique concerné...

pantin²³². La scène a donc quelque chose de très cruel.

Néanmoins, il s'avère que le personnage de Marguerite est plus complexe, et la mort de Bérenger moins affreuse qu'il ne le semble au premier abord. Il est vrai que, pendant toute la pièce, Marguerite s'est montrée très dure envers son mari – elle s'opposait en cela à la seconde épouse du roi, Marie. Il n'est d'ailleurs pas exclu que Marguerite se soit comportée ainsi pour se venger de s'être vue préférer sa rivale²³³. Néanmoins, une didascalie précise que Marguerite est « un personnage qui s'est montré *jusque-là* dur et inflexible » (nous soulignons), ce qui signifie qu'un changement de paradigme s'opère dans la dernière scène de la pièce. De repoussoir, Marguerite devient l'alliée du roi – changement qu'elle annonçait elle-même dès le début de la pièce en déclarant qu'après la disparition des autres, elle allait « aider » son mari²³⁴.

Et de fait, Marguerite se comporte non seulement en guide, mais aussi en protectrice de son époux. Les impératifs qu'elle lui adresse sont tout autant des conseils que des ordres – le mode impératif pouvant prendre une valeur atténuée. Par ailleurs, les obstacles qui séparent le roi de sa fin sont menaçants : les images évoquées par Marguerite sont angoissantes (« le loup a de tout temps représenté un danger pour l'homme d'autant plus grand qu'on établissait entre eux des liens de parenté très proche²³⁵ »), voire sordides (non seulement les mains qui surgissent du néant ne sont reliées à aucun corps, ce qui leur confère une dimension fantastique, mais elles sont qualifiées de « gluantes », ce qui suggère l'idée d'une putréfaction avancée). Par ailleurs, le fait qu'elle invite le roi à « jeter la fleur²³⁶ » est hautement symbolique : depuis la Renaissance, la fleur est notamment associée à la vanité de l'existence humaine²³⁷. Bien évidemment, les obstacles dont il est question n'ont pas de réalité – ils ne sont qu'évoqués par Marguerite. Il est néanmoins impossible d'y voir une

232« [Elle] dirige le Roi de loin. » E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, Paris, Gallimard, 1997, p. 135.

233Voir E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, p. 19.

234« MARGUERITE, à la reine Marie – Quand il faudra me laisser seule avec lui, je vous le dirai. Vous avez encore un rôle à jouer. Après, je l'aiderai. » Voir E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, p. 22.

235Entrée « Loup » dans Hans Biedermann, *Encyclopédie des symboles*, dir. M. Cazenave, Paris, Librairie générale française, 1996, p. 374.

236« MARGUERITE – Sens, une dernière fois, cette fleur, et jette-la. » E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, p. 136.

237Le thème de la vanité est bien antérieur à la Renaissance française : on le trouve déjà dans le livre de l'Ecclésiaste (« Vanité des vanités, dit Qohélet ; vanité des vanités, tout est vanité. Quel profit trouve l'homme à toute la peine qu'il prend sous le soleil ? Un âge va, un âge vient, mais la terre tient toujours. [...] Ce qui fut, cela sera, ce qui s'est fait se refera, et il n'y a rien de nouveau sous le soleil ! » 1 : 2). Le XVI^e siècle érige le thème en motif esthétique à part entière, ce qui fait émerger, au siècle suivant, le genre pictural de la Vanité, qui consiste à représenter des motifs allégoriques symbolisant le caractère éphémère et dérisoire de l'existence humaine. Il s'agit souvent de natures mortes, qui représentent des miroirs, des bulles de savon, des têtes de mort, des sabliers, des fleurs fanées et des fruits en voie de putréfaction. Le plus souvent, les fleurs représentées sont des roses (associées à la beauté et à l'amour) et des tulipes (associées, à l'époque, au luxe et à la brièveté de la vie). Sur le genre pictural de la vanité, voir Delphine Gleizes, « "Vanités". Codes picturaux et signes textuels », *Romantisme*, n° 118, 2002, p. 75-91 (disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1163).

invention purement gratuite de sa part : si elle mène le roi à la mort, ce n'est pas par cruauté, mais par nécessité – tôt ou tard, Bérenger doit mourir.

Rappelons également que Marguerite est appelée à disparaître dès que son époux sera mort – tout comme les autres personnages de la pièce, qui ont quitté la scène les uns après les autres. La première épouse du roi ne peut l'ignorer. Comme elle le dit elle-même, « c'est bien dans la norme des choses²³⁸ ». Une telle considération nuance singulièrement la conception simpliste qu'on pourrait se faire du personnage – car au lieu de se soucier de sa propre disparition, comme le feraient bien d'autres, Marguerite ne s'occupe que de son époux. On peut donc percevoir dans le personnage une véritable abnégation – d'autant qu'elle disparaît « soudainement », sans bruit ni plainte aucune.

Cela est d'autant plus vrai que Marguerite constitue une incarnation extrêmement ambiguë du dramaturge : en donnant des ordres à son époux, elle se conduit en véritable maître du jeu. Et il faut noter toute l'ironie de ses propos quand elle ordonne à des « fausses voix » de se taire : en tant que personnage, elle est elle-même une « fausse voix », du point de vue du spectateur. Mais sa toute-puissance est ambiguë, puisqu'elle se dissout dans le regard de Bérenger. En l'invitant à « regarder à travers elle », elle maîtrise assurément son époux ; mais elle se désagrège aussi. Paradoxalement, elle est donc à la fois souveraine et impuissante.

Les derniers mots de Marguerite synthétisent de façon remarquable l'ambiguïté de la scène. « Tu peux prendre place », dit-elle à son époux. On note, tout d'abord, la disparition de l'impératif, qui adoucit la cruauté du décès de Bérenger. Mais c'est surtout l'imprécision de la formule qui nous intéresse ici. Car de quelle « place » s'agit-il ? Marguerite parle-t-elle du tombeau ou du trône de son mari ? Des deux, sans nul doute, et c'est là ce qui fait l'intérêt de la scène : en dernière analyse, la mort de Bérenger est tout autant un couronnement qu'un anéantissement. Dans ces conditions, le spectateur ne saurait affirmer que le dénouement du *Roi se meurt* est une scène de torture ou de salut, de libération ou de ruine. Tout le talent d'Eugène Ionesco consiste non pas à opposer les deux, mais à les articuler de telle sorte qu'ils se valorisent l'un l'autre : car on a beau mourir dans la dignité, on meurt malgré tout. Quant à Bérenger, c'est « une réussite, un triomphe²³⁹ » que lui offre Marguerite – contrairement à la reine Marie, qui voulait tant adoucir les derniers instants de son époux qu'elle le vouait à une fin honteuse.

238E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, p. 17.

239« MARGUERITE – Qu'il ne recule pas ou gare à vous. Il faut que cela se passe convenablement. Que ce soit une réussite, un triomphe. Il y a longtemps qu'il n'en a plus eu. » E. Ionesco, *Le Roi se meurt*, éd. G. Ernst, p. 23.

SATAN FAISANT ŒUVRE DE DIEU : L'OTAGE DE PAUL CLAUDEL

Ce sont de tout autres enjeux qui président à la variante du dénouement de *L'Otage* de Claudel²⁴⁰ (1911). La pièce se situe après la Terreur, sous le Premier Empire : les parents de la jeune aristocrate Sygne de Coûfontaine ont été guillotines à l'instigation de l'odieux révolutionnaire Toussaint Turelure. La jeune femme est amoureuse de son cousin, Georges ; tous deux comptent se marier. Mais c'est sans compter Turelure qui a lui-même des vues sur l'héroïne. Comme il sait que Georges tient le Pape²⁴¹ en otage dans le manoir des Coûfontaine, Turelure propose un ignoble marché à Sygne : si elle accepte de l'épouser, il laissera le Pape en liberté ; sinon, il le livrera aux révolutionnaires pour qu'il soit jugé et probablement guillotiné. D'abord révoltée par la perspective d'épouser celui qu'elle hait, Sygne s'y résout sur la prière du curé Badilon.

On retrouve l'héroïne quelques années plus tard, en 1814. Intérieurement détruite²⁴², elle vient de donner un fils à Turelure, qui est devenu « préfet de la Seine, général en chef de l'armée de Paris, / À qui tous pouvoirs civils et militaires ont été par Sa Majesté Impériale et Royale remis²⁴³ ». À ce titre, il a le pouvoir de rendre Paris au roi Louis XVIII : mais il n'acceptera de le faire que si Georges signe un document par lequel il renonce à son héritage et à ses droits en faveur de son neveu, qui est en train de se faire baptiser. « C'est donc de Toussaint Turelure que le Roi de France

240 Paul Claudel (1868-1955) est un poète et dramaturge français du XX^e siècle. Élevé dans la foi catholique, il la perd avant de se convertir de façon spectaculaire le 25 décembre 1886. L'événement constitue un tournant fondamental de sa vie : il songe à devenir prêtre ; mais surtout, son œuvre se trouve fortement imprégnée de catholicisme. En tant qu'auteur, Claudel est soucieux de son indépendance : en 1890, il passe le concours des Affaires étrangères, auquel il est reçu premier. Sa vie se partage dès lors entre divers continents (Europe, Asie, Amérique du Nord, Amérique du Sud). Il finit sa carrière à Bruxelles, où il reste jusqu'à sa retraite, en 1935. Sa vie personnelle est marquée par deux figures féminines : Rosalie Vetch et Camille Claudel. Il rencontre la première (mariée et mère de quatre enfants) sur un bateau en direction de la Chine en 1900. Celle-ci partage sa vie pendant quatre ans et lui donne une fille, avant de s'enfuir (Claudel ne les retrouvera que dans les années 1920). Rosalie Vetch inspire plusieurs personnages à Claudel (Ysé dans *Partage de midi*, et Doña Prouhèze dans *Le Soulier de Satin*). En 1906, Claudel se marie pour échapper à cette passion brûlante. Camille Claudel (1909-1943), quant à elle, est la sœur de Paul. C'est une sculptrice célèbre du premier XX^e siècle ; elle est également connue pour avoir été l'amante de Rodin. Sa famille la fait interner en 1913 car elle est atteinte de psychose délirante. Elle reste dans son asile jusqu'à sa mort.

L'œuvre de Claudel connaît deux influences notoires : Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé. Claudel commence sa carrière de dramaturge dans la deuxième moitié des années 1880. Les années 1900-1905 sont déjà pour lui une période faste, mais c'est son *Soulier de Satin*, créé par Jean-Louis Barrault en 1943, qui constitue le jalon le plus remarqué de sa carrière de dramaturge. Son œuvre se distingue notamment par le recours au verset – démarche notamment théorisée dans son ouvrage intitulé *Mes idées sur le théâtre*. Claudel est si reconnu de son vivant qu'il est élu à l'Académie française en 1946 sans même avoir posé sa candidature.

241 Il s'agit de Pie VII (Barnaba Chiaramonti – 1742-1823), dont le pontificat s'étend de 1800 à 1823. Il fut prisonnier d'État de Napoléon, qui l'a forcé à abdiquer son pouvoir temporel pour ne conserver que son pouvoir spirituel.

242 Pendant tout le troisième acte, elle « a ce tic nerveux d'agiter la tête lentement de droite à gauche, comme quelqu'un qui dit : Non » (Paul Claudel, *L'Otage*, in *Théâtre*, t. 2, éd. J. Madaule et J. Petit, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 277).

243 P. Claudel, *L'Otage*, éd. J. Madaule et J. Petit, p. 278 (III, 1). La « Majesté Impériale et Royale » dont il est question est Napoléon I^{er}.

attend sa couronne²⁴⁴ ». Georges accepte de signer mais revient quelques instants plus tard. Il tire un coup de pistolet sur Turelure, mais Sygne s'interpose et prend la balle qui était destinée à son mari. Georges est également tué par balle ; quant à Sygne, selon la variante du dénouement, elle expire en présence de son époux.

La scène en question (voir exemplier, texte 12 – p. 29-30) est une confrontation extrêmement dramatique entre l'héroïne et son époux, qui se comporte en bourreau. Turelure a conscience d'avoir détruit la vie de Sygne, non seulement en la forçant à l'épouser et en la violant dans le cadre d'un mariage odieux, mais également en la forçant à renier sa famille, à rejeter celui qu'elle aimait, et enfin en lui faisant traverser une crise profonde dans sa foi catholique. On peut dire que Sygne a tracé un véritable chemin de croix sur tous les plans. Or Turelure persiste et signe à la fin de *L'Otage*. Sygne se trouve alors en situation de faiblesse notoire : atteinte d'une balle, elle ne peut plus parler ni se mouvoir. Elle est donc incapable de se défendre, de quelque manière que ce soit – d'autant que les souffrances qu'elle a subies ont épuisé ses forces mentales.

Mais ce n'est même pas là le plus important. Dans cette scène, Turelure se permet, en sus, de railler son épouse en retournant contre elle sa propre foi sous deux aspects. Tout d'abord, il lui rappelle l'amour et la fidélité qu'elle lui doit. Le mariage étant, de fait, un sacrement dans le cadre de la religion catholique, Sygne est indissolublement liée à Turelure : le fait qu'elle y ait été forcée n'invalide en rien cet état de fait. Ainsi, en refusant de lui pardonner le mal qu'il lui a fait, elle refuse d'accomplir ce à quoi elle s'est engagée – même contre son propre gré. « Un grand sacrement, dit l'apôtre », ajoute même Turelure – faisant ici référence à saint Paul²⁴⁵. Il manifeste ainsi à Sygne qu'elle se dérobe à son devoir de chrétienne alors qu'il sait pertinemment que cela la déchire intérieurement : il remue donc tout simplement le couteau dans la plaie. Par ailleurs, il sait que, selon la religion catholique, Sygne se voue à la damnation éternelle si elle meurt sans lui avoir pardonné. En effet, tout chrétien est censé faire preuve de charité envers son prochain – il doit suivre en cela l'exemple suprême donné par le Christ, qui s'est sacrifié pour l'humanité sur la croix de la Passion. Ainsi, quand Turelure menace Sygne de « l'éternelle privation de ce Dieu qui l'a faite », ce sont les feux de l'Enfer qu'il lui promet. Notons qu'il est particulièrement ironique qu'un

244P. Claudel, *L'Otage*, éd. J. Madaule et J. Petit, p. 283 (III, 2).

245Voir Corinthiens I (7, 1-40) et surtout Éphésiens (5, 21-33) : « Soyez soumis les uns aux autres dans la crainte du Christ. Que les femmes le soient à leurs maris comme au Seigneur : en effet, le mari est chef de l'Église, lui le sauveur du Corps ; or l'Église se soumet au Christ ; les femmes doivent donc, et de la même manière, se soumettre en tout à leurs maris. Maris, aimez vos femmes comme le Christ a aimé l'Église : il s'est livré pour elle, afin de la sanctifier en la purifiant par le bain d'eau qu'une parole accompagne ; car il voulait se la présenter à lui-même toute resplendissante, sans tache ni ride ni rien de tel, mais sainte et immaculée. [...] Bref, en ce qui vous concerne, que chacun aime sa femme comme soi-même, et que la femme révère son mari. » (Éphésiens 5 – 21-27 et 33).

athée aussi convaincu connaisse aussi bien son catéchisme.

Nous avons donc affaire ici à une scène de torture psychologique de la part de Turelure, qui profite de l'agonie de Sygne pour achever de prendre sa revanche sur l'ancien ordre. Néanmoins, il importe de relever toute l'ambiguïté du procédé : car en tourmentant ainsi sa femme, Turelure lui ouvre, paradoxalement, la possibilité du salut. En rappelant à son épouse qu'elle s'expose à la damnation éternelle, le préfet de la Seine a de grandes chances de la braquer. Toujours est-il qu'il fait ici quasiment office de prêtre. Sur ce point, la comparaison entre la variante étudiée ici et la fin originelle, est révélatrice : dans cette dernière, le curé Badilon rappelle également à Sygne qu'elle doit effectivement pardonner à son époux²⁴⁶.

La comparaison est d'autant plus troublante que, dans les deux dénouements, le spectateur ignore si Sygne a pardonné en fin de compte. En effet, dans le dénouement original, « *Sygne se redresse tout à coup et tend violemment les deux bras en croix au-dessus de sa tête ; puis, retombant sur l'oreiller, elle rend l'esprit, avec un flot de sang*²⁴⁷ ». Dans la variante, Sygne répond au « COÛFONTAINE, ADSUM ! » de son époux en faisant « *un effort désespéré comme pour se lever* », puis en retombant. L'incertitude demeure à cause de la polysémie du langage corporel : car que signifie le dernier geste de Sygne ? Est-ce un sursaut d'indignation confirmant que « tout est épuisé » en elle ? À l'inverse, est-ce une manière de répondre une dernière fois « présente » à l'appel de Dieu²⁴⁸ ? Le spectateur ne le saura jamais – et tout l'enjeu de cette scène consiste à ne pas en fixer le sens en faisant que le personnage choisisse entre révolte et pardon.

Ce n'est qu'en entretenant cette ambiguïté qu'un metteur en scène pourra tirer parti à la fois du tragique de la scène (qui consiste à réduire Sygne à une totale impuissance face au Mal, en vertu de sa condition humaine) et de sa dimension sublime (si l'héroïne pardonne, elle a suivi l'exemple du Christ, qui s'est sacrifié pour ceux qui l'ont raillé, humilié et torturé²⁴⁹) et, surtout, qu'il pourra

246« MONSIEUR BADILON – Mais je sais que déjà vous lui avez pardonné. (*Silence. Signe que non.*) Sygne ! à ce moment où vous allez paraître devant Dieu, dites-moi que vous lui avez pardonné. (*Signe que non.*) » P. Claudel, *L'Otage*, éd. J. Madaule et J. Petit, p. 296 (III, 4).

247P. Claudel, *L'Otage*, éd. J. Madaule et J. Petit, p. 297 (III, 4).

248L'exclamation « Coûfontaine, adsum ! » est la devise de la famille Coûfontaine. On peut la traduire par « Moi, Coûfontaine, je réponds présent ! » (sous-entendu : je réponds présent à Dieu).

249Voir l'épisode de la Couronne d'épines dans les évangiles de Marc (15 ; 16-20) et de Matthieu (« L'ayant dévêtu, ils lui mirent une chlamyde écarlate, puis, ayant tressé une couronne avec des épines, ils la placèrent sur sa tête, avec un roseau dans sa main droite. Et, s'agenouillant devant lui, ils se moquèrent de lui en disant : "Salut, roi des Juifs !" et, crachant sur lui, ils prenaient le roseau et en frappaient sa tête. » Matthieu 27 ; 28-30). Voir également l'épisode de l'humiliation sur la croix dans les évangiles de Marc (15 ; 29-32), Luc (23 ; 35-38) et de Matthieu (« Les passants l'injuriaient en hochant la tête et disant : "Toi qui détruis le Sanctuaire et en trois jours le rebâtis, sauve-toi toi-même, si tu es le fils de Dieu, et descends de la croix !" Pareillement les grands prêtres se gaussaient et disaient avec les scribes et les anciens : "Il en a sauvé d'autres et il ne peut se sauver lui-même ! Il est roi d'Israël : qu'il descende de la croix et nous croirons en lui ! Il a compté sur Dieu ; que Dieu le délivre maintenant, s'il s'intéresse à lui ! Il a

rendre compte du fait que, selon la religion catholique, seul Dieu peut sonder les cœurs, voire pardonner l'impardonnable. En dernière analyse, les hommes ne peuvent rien savoir ni de leurs prochains, ni de la volonté divine. Et il est d'autant plus nécessaire de laisser ouverte la double possibilité de la damnation et du salut de Sygne que c'est le seul moyen de faire percevoir au spectateur que Claudel lui présente, en Turelure, une figure satanique susceptible d'accomplir l'œuvre de Dieu. C'est que, comme on le sait, les voies de Dieu sont impénétrables, et que la Providence parvient à ses fins non pas malgré, mais en fonction de la volonté souvent diabolique des hommes.

SUBVERSION DU SENS : LA MORT A-T-ELLE NÉCESSAIREMENT UN SENS AU THÉÂTRE ?

DÉJOUER LES ATTENTES : LA MORT D'AGRIPPINE DE CYRANO DE BERGERAC

La Mort d'Agrippine de Cyrano de Bergerac²⁵⁰ se passe à Rome, sous le règne de l'empereur Tibère. Celui-ci s'étant rendu responsable de l'assassinat du grand général Germanicus, il fait l'objet de la haine indéfectible de l'épouse de ce dernier, Agrippine l'Aînée (*Agrippina Major*²⁵¹). Celle-ci est résolue à se venger : pour cela, elle s'est alliée au favori de Tibère, l'ambitieux Séjanus, qui cherche à s'emparer du pouvoir. Le complot est découvert quand l'amante de Séjanus, Livilla, s'aperçoit que ce dernier la trompe. Tibère envoie dès lors son favori et Livilla à la mort ; en revanche, il épargne Agrippine.

Cette constitue un véritable *hapax* dans la littérature dramatique du XVII^e siècle à plusieurs égards. En effet, il est confondant que l'héroïne éponyme n'expire pas à la fin de la pièce – ne serait-ce qu'en raison du titre même de la tragédie. Le public du XVII^e siècle n'a pas l'habitude que l'on rompe ce que l'on pourrait appeler un véritable « contrat de représentation » : du moment qu'on lui annonce le décès du personnage principal, ce décès doit advenir. Par ailleurs, Cyrano de Bergerac

bien dit : Je suis le fils de Dieu !" Même les brigands crucifiés avec lui l'outrageaient de la sorte » Matthieu 27 ; 39-44).

250Savinien de Cyrano de Bergerac (1619-1655) est un auteur français du XVII^e siècle. Il a composé deux pièces : une comédie intitulée *Le Pédant joué* (voir *supra*) et une tragédie intitulée *La Mort d'Agrippine* (1654) ; il est également l'auteur d'un texte narratif inclassable intitulé *L'Autre monde, ou Les États et Empires de la Lune et du Soleil*. Il est ce qu'on appelle, à l'époque, un libertin : il est notamment l'ami de Chapelain, qui a lui-même été un disciple du défenseur de l'héliocentrisme et de l'atomisme Pierre Gassendi (1592-1655). Parce qu'il remet en cause la superstition et qu'il fait montre de mœurs relativement libres, Cyrano de Bergerac est soupçonné d'athéisme ; il fera toujours l'objet d'une certaine méfiance de la part des autorités religieuses.

251Par opposition à Agrippine la Jeune (*Agrippina Minor*), épouse de l'empereur Claude et mère de l'empereur Néron.

s'oppose à des codes bien établis en épargnant son héroïne. Certes, la mort n'est pas un motif définitoire du genre tragique : néanmoins, elle lui est notamment attachée. Le dramaturge joue également sur la triste réputation de l'empereur Tibère, qui est l'objet d'une véritable légende noire. Le théoricien anti-machiavélien Innocent Gentillet, notamment, le compare à Caligula et à Néron²⁵² ; Jacques de La Fons, dans son *Dauphin*, le rapproche quant à lui de Soliman le Magnifique, dont il condamne la cruauté²⁵³. Aussi le public s'attend-il à ce qu'il fasse exécuter Agrippine sans autre forme de procès.

Enfin, les codes juridiques de l'Ancien Régime semblaient nécessairement appeler un sort funeste sur l'héroïne. En s'attaquant à Tibère, celle-ci se rend en effet coupable de ce qu'on appelle un crime de lèse-majesté.

Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, le parricide désigne [...] deux choses : le crime sur le père [...], mais aussi le crime sur le roi, un crime de lèse-majesté : le régicide. Le parricide est donc le crime au sens fort dans la mesure où il met en danger les institutions essentielles, fondatrices de la société, ce qui le distingue des meurtres ordinaires.²⁵⁴

Comme elle est considérée, à l'époque, comme un crime particulièrement odieux et dangereux, la lèse-majesté appelle une peine d'autant plus sanglante que la personnalité de celle-ci ne vaut pas (c'est-à-dire que la punition du criminel peut être étendue à toute sa famille), contrairement à tout autre crime. Ainsi, *Cyrano de Bergerac* réunit toutes les conditions pour surprendre son public du tout au tout.

On pourrait alors s'attendre à ce que l'héroïne soit désormais vouée à une vie atroce : c'est d'ailleurs ce que lui souhaite l'infâme Tibère, qui veut la « voir nourrir un trépas éternel dans la peur de mourir » (voir exemplier, texte 4 – p. 8). Pour cela, il a soin d'ordonner que l'on égorge toute la famille de l'héroïne – excepté Caligula. Le spectateur s'attend alors à ce qu'Agrippine s'abîme dans le désespoir. La réponse qu'elle fait à Tibère ne laisse dès lors pas d'étonner :

TIBÈRE
Qu'on égorge les siens, hormis Caligula.
AGRIPPINE

252 Voir I. Gentillet, *Anti-Machiavel* (1576), in éd. C. Edward Rathé, Genève, Droz, 1968, p. 386-388 (dans ce passage, Gentillet se sert de la figure de Tibère pour illustrer la maxime machiavélienne « Mieux vaut à un prince d'être craint qu'aimé »).

253 J. de La Fons, *Le Dauphin*, Paris, Claude Marol, 1609, p. 14.

254 Christian Biet, *Œdipe en monarchie, Tragédie et théorie juridique à l'âge classique*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 334.

Pour ta perte il suffit de sauver celui-là.

Le côté lapidaire de cet échange met en valeur l'extrême indifférence que le sort de ses proches inspire à Agrippine : non seulement elle ne répand pas une larme sur le sort qui les attend, mais elle n'envisage même pas la survie de son fils Caligula d'un point de vue affectif. Notons également qu'elle ne le désigne même pas nommément, mais seulement par un pronom déictique : cela montre qu'elle ne voit pas en Caligula l'être singulier que devrait être un fils aux yeux d'une mère aimante, mais seulement le porteur de sa vengeance future. « Celui-là » eût fort bien pu être un autre que son fils : il se trouve simplement qu'il est le seul à se trouver là au moment opportun. Ce que donne à voir *La Mort d'Agrippine* de Cyrano de Bergerac, ce n'est donc pas le spectacle pathétique d'une survie douloureuse, mais celui d'une atroce sauvagerie.²⁵⁵

Dans ces conditions, Tibère n'a pas totalement tort de traiter son ennemie de « vipère » : la férocité du personnage empêche le spectateur d'éprouver toute empathie pour Agrippine. Celle-ci évite donc à la fois une mort physique pourtant annoncée et une mort symbolique qui l'aurait humanisée. Dans *La Mort d'Agrippine*, Cyrano de Bergerac tient donc la mort en échec à tout point de vue : dans ces conditions, celle-ci ne peut pas avoir de sens.

Le dramaturge parachève son œuvre à travers les personnages de Séjanus et de Livilla. La chose est paradoxale puisque ces deux personnages, contrairement à Agrippine, expirent bel et bien : ils sont exécutés à la fin de la pièce. Leur mort est, d'ailleurs, l'objet d'une véritable attente de la part du public. Lorsque le confident de Tibère, Nerva, vient relater leur exécution (voir exemplier, texte 4 – p. 9), les spectateurs s'attendent effectivement à ce qu'il en fasse un récit circonstancié (le récit de la mort héroïque de personnages admirables est un *topos* de la littérature dramatique du XVII^e siècle). Et de fait, Nerva commence bel et bien à faire l'éloge de la force d'âme dont Séjanus et Livilla ont fait preuve devant la mort : non seulement il recourt à l'hyperbole, mais il use de périphrases qui suscitent l'intérêt du public, pour lequel une « femme sans peur » et un « soldat philosophe » constituent des oxymores caractérisés. Autant dire que Cyrano de Bergerac avait un véritable sujet à traiter dans cette scène – ce que l'empereur Tibère lui-même manifeste par l'amorce typique d'un récit que constitue la question « Hé bien, Nerva ? ».

Le récit de la mort de Séjanus et de Livilla est pourtant battu en brèche à la dernière minute. Au lieu de laisser Nerva parler, Tibère l'interrompt presque immédiatement et de façon lapidaire : en un seul hémistiche. Dès lors, la scène et, par extension, la pièce tournent court : alors que le public pensait en avoir encore pour quelque temps, tout se conclut en un seul alexandrin. Nerva n'a pas le temps de développer les modalités de la mort de Séjanus et de Livilla. Aussi la réplique finale

255C. Labrune, *Faut-il mourir pour que vive le roi ?*, p. 353.

de Tibère a-t-elle quelque chose d'ironique, d'un point de vue méta-théâtral : si « c'est assez » pour lui de savoir que ses ennemis sont morts, cela ne l'est pas pour le public qui reste sur sa faim. Tout cela empêche le spectateur de tirer une quelconque leçon de l'événement. En interrompant son confident, l'empereur empêche la double mort qui clôt la pièce de faire sens.

Pourquoi un tel renversement des codes dramatiques ? Il nous semble que *La Mort d'Agrippine* constitue en fait une tragédie du choc permanent, et ce à tout point de vue. La tragédie de Cyrano de Bergerac est « la pièce d'un libertin qui cherche à heurter son public de front. On connaît, notamment, les propos nihilistes [que le dramaturge] prête à Séjanus²⁵⁶ », qui met en cause l'existence même des dieux²⁵⁷. Mais ce n'est pas là tout : à la subversion religieuse, Cyrano ajoute la subversion politique, puisqu'il présente, en Tibère, un souverain odieux, violent et cruel. Qui plus est, sa tragédie est particulièrement sombre :

Dans ce monde en ruines, tous se ressemblent, se rejoignent dans la même absence de scrupules, la même immoralité, le même recours au crime. L'Empereur comme le « ministre roturier²⁵⁸ » ou la veuve de Germanicus partagent la même attitude : la violence sans frein. Dans ce monde-là, on ne tue pas, on « massacre » [...]. Dans ce monde-là, il s'agit seulement de savoir si l'on va tuer avant d'être tué, qui l'on va tuer en premier et comment l'on va mourir [...].²⁵⁹

Avec *La Mort d'Agrippine*, Cyrano de Bergerac cherche donc à irriter son public à tout point de vue : sa pièce « n'est pas une remise en cause exclusivement religieuse, donc simplement sélective de la société française du premier XVII^e siècle. Elle en est plutôt la remise en cause totale, donc suprême : avec elle, le dramaturge s'applique à écrire une tragédie anti-consensuelle à tout point de vue²⁶⁰ ». C'est parce qu'il cherche à excéder son public que Cyrano joue avec la mort comme avec la religion et la politique – en libertin qu'il est.

256C. Labrune, « La mort n'est pas une fin ». Ce sont ces propos qui ont surtout concentré l'attention des spectateurs – et notamment celle de Tallemant des Réaux, qui en fait état dans ses *Historiettes* : « Un fou nommé Cyrano fit une pièce de théâtre intitulée : *La mort d'Agrippine*, où Séjanus disait des choses horribles contre les dieux. La pièce était un vrai galimatias. Sercy qui l'imprima dit à Boisrobert qu'il avait vendu l'impression, en moins de rien : "Je m'en étonne", dit Boisrobert. – "Ah ! Monsieur", reprit le libraire, "il y a de belles impiétés." » Gédéon Tallemant des Réaux, *Historiettes*, t. 2, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 886-887.

257« TÉRENTIUS – Ces Dieux renverseront tout ce que tu proposes. / SÉJANUS – Un peu d'encens brûlé rajuste bien des choses. / TÉRENTIUS – Qui les craint, ne craint rien. SÉJANUS – Ces enfants de l'effroi, / Ces beaux riens qu'on adore, et sans savoir pourquoi, / Ces altérés du sang des bêtes qu'on assomme, / Ces Dieux que l'homme a faits, et qui n'ont point fait l'homme, / Des plus fermes États ce fantasque soutien, / Va, va, Térentius, qui les craint, ne craint rien. » Savinien Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, éd. D. Moncond'huy, Paris, La Table Ronde, 1995, p. 64-65 (II, 4).

258Il s'agit de Séjanus.

259D. Moncond'huy, introduction à S. Cyrano de Bergerac, *La Mort d'Agrippine*, éd. A. Blanc, p. 14.

260C. Labrune, « La mort n'est pas une fin ».

LA FAILLITE DE LA MORT : EN ATTENDANT GODOT DE BECKETT

Au XVII^e siècle, ce n'est qu'exceptionnellement que la mort ne fait pas sens – cela n'est possible, en l'occurrence, que sous la plume d'un libertin. Au XX^e siècle, qui voit advenir la crise du personnage de théâtre, le procédé devient plus commun – notamment dans le théâtre de Beckett.

C'est peu de dire qu'*En attendant Godot* (1952), notamment, s'oppose à la tradition aristotélicienne qui nourrissait jusque-là le théâtre occidental. Ses deux personnages principaux, qui ne font qu'attendre un certain Godot, s'appellent Estragon et Vladimir. Le fait que le premier porte le nom d'une plante aromatique vide, par contrecoup, le nom de Vladimir de toute valeur. Les deux personnages sont, par ailleurs, désindividualisés : il est difficile de dissocier l'un de l'autre. Enfin, leur dialogue ne mène à rien et ne fait pas avancer l'action : cela est dû au fait que Beckett tient en échec la fonction perlocutoire de la parole en s'en prenant aux fondements mêmes de l'échange social. Lorsque Pozzo dit adieu à Vladimir et à Estragon, ces derniers lui répondent, mais personne ne bouge :

POZZO – Je vais vous quitter.
ESTRAGON – Et votre savonnette ?
POZZO – J'ai dû la laisser au château.
ESTRAGON – Alors, adieu.
POZZO – Adieu.
VLADIMIR – Adieu.
ESTRAGON – Adieu. (*Silence. Personne ne bouge.*)
VLADIMIR – Adieu.
POZZO – Adieu.
ESTRAGON – Adieu. (*Silence.*)
POZZO – Et merci.
VLADIMIR – Merci à vous.
POZZO – De rien.
ESTRAGON – Mais si.
POZZO – Mais non.
VLADIMIR – Mais si.
ESTRAGON – Mais non. (*Silence.*)
POZZO – Je n'arrive pas... (*il hésite*)... à partir.²⁶¹

On ne peut que constater le caractère cyclique de l'extrait : en procédant par répétitions strictes, Beckett tient en échec toute forme de dialogue. La parole se trouve vidée de tout sens : tous les mots semblent se valoir – ou, plus exactement, ne rien valoir car ils n'ont plus de pertinence. Et il est impossible de construire un sens sur une parole viciée.

261S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1952, p. 60-61.

Or Vladimir et Estragon ne sont, pour ainsi dire, que parole. Rappelons en effet que les mots sur lesquels s'ouvre la pièce sont « Rien à faire²⁶² ». Rien à faire, sinon parler. Autant dire que leur vie ne repose sur rien : même si le langage leur permet d'exister, son caractère immatériel, intangible et éphémère les situe dans un entre-deux instable et douteux où il ne constituent que des enveloppes sans contenu²⁶³. Dès lors, la perspective de leur pendaison ne peut plus guère émouvoir le spectateur. Il est même caractéristique qu'ils envisagent de se suicider en termes triviaux :

ESTRAGON – Et si on se pendait ?
VLADIMIR – Avec quoi ?
ESTRAGON – Tu n'as pas un bout de corde ?
VLADIMIR – Non.
ESTRAGON – Alors on ne peut pas.²⁶⁴

Estragon propose ici à Vladimir de se pendre comme il lui proposerait une partie de jeu de société. La trivialité de la question n'a d'égale que celle de la réponse de Vladimir, qui n'interroge même pas la pertinence de la proposition, mais s'enquiert seulement du moyen de la réaliser. La mort est ici d'autant plus vidée de tout sens qu'on se situe à la fin de la pièce – au moment où, justement, le personnage de théâtre est censé être le plus exposé au péril de mort.

Quatre ans après la création de sa pièce (1948), Beckett achève d'en dynamiter tout le sens :

Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention. Je ne sais pas dans quel esprit je l'ai écrite. Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. [...] Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent. [...] Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible.²⁶⁵

La question de l'existence de Godot soulève, par contrecoup, celle de l'existence de Vladimir et d'Estragon. Car il n'est pas exclu qu'avec *En attendant Godot*, le spectateur n'ait pas affaire à un autre *Huis clos* – au sens où les personnages principaux de la pièce seraient déjà morts. En dernière analyse, l'incertitude demeure : comme le public doit se résoudre à ne jamais savoir ce qu'il en est, il lui est impossible d'attribuer un quelconque sens à la pièce qui lui est présentée.

262S. Beckett, *En attendant Godot*, p. 9.

263Notons que si cet entre-deux est terrible dans *En attendant Godot*, il peut être comique, comme c'est le cas dans *La Cantatrice chauve* d'Eugène Ionesco.

264S. Beckett, *En attendant Godot*, p. 122.

265S. Beckett, « Lettre à Michel Polac », janvier 1952.

CONCLUSION

Le motif de la mort est d'une grande plasticité du point de vue sémantique. Du couronnement exaltant d'un martyr glorieux à la ruine désespérante d'un héros ambigu, il connaît de multiples avatars. Aussi ne faut-il pas l'envisager comme une facilité de scénario, à laquelle les dramaturges ont recours par manque d'inspiration. Parce que la mort revêt de multiples sens et, parfois, rejette même tout sens, elle constitue un motif d'une extrême richesse et d'une grande complexité dans le théâtre français. En cela, elle illustre de façon particulièrement éclairante un propos d'Henri Gouhier :

On ne me demande pas de croire ce que Sophocle croyait mais d'entrer dans l'univers de sa croyance pour y « prendre au tragique » ce qui, dans l'univers d'une autre croyance, devrait sans doute être pris autrement. [...] L'action des *Mains sales* a pour contexte une vision marxiste de l'histoire. Libre à vous de penser que les révolutionnaires de Jean-Paul Sartre sont torturés par des cas de conscience artificiels, soit parce que votre vision de l'histoire exclut le marxisme, soit parce que votre marxisme soupçonne dans leurs propos une espèce de « modernisme ». La situation ne peut être « prise au sérieux » dans l'univers que construit votre philosophie ? Soit ; mais c'est à vous d'en sortir : sinon, n'entrez pas au théâtre.²⁶⁶

Libre à tout individu de penser ce qu'il veut de la mort dans le monde réel. En revanche, une fois confronté à celui que fait surgir une pièce de théâtre, il doit s'efforcer d'appréhender au plus juste la représentation qu'en fait le dramaturge.

C'est là, peut-être, ce qu'il y a de plus difficile pour tout individu : dissocier les conclusions personnelles qu'il tire de la conscience aiguë de sa propre finitude d'une part, et le tableau de l'existence humaine qui lui est présenté, d'autre part. Ce n'est qu'avec un sujet aussi sensible et fondamentalement existentiel que la mort que l'on peut mesurer à quel point le fait d'assister à une représentation théâtrale est un exercice d'intelligence au sens étymologique du terme²⁶⁷.

²⁶⁶H. Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, p. 31.

²⁶⁷En latin, le verbe *intellego* signifie « comprendre ».

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	3
Pourquoi parler de la mort.....	3
au théâtre ?.....	3
Le théâtre, art vivant.....	3
Le théâtre, un jeu.....	4
Le théâtre, banc d'essai de la mort.....	6
MORT ET GENRES DRAMATIQUES.....	9
Introduction.....	9
La présence de la mort dans la comédie est-elle un paradoxe générique ?	10
Théories de la comédie au XVII ^e siècle : absence du péril de mort	10
La mort dans la comédie au XVII ^e siècle: des morts surtout symboliques	11
La mort dans la comédie au XVII ^e siècle: le cas du <i>Festin de Pierre</i> (1665)	13
Autour de deux comédies de Musset : une « fantaisie noire »	15
Conclusion	17
La tragédie, un genre nécessairement funeste ?	18
Aux sources de la tragédie française : la mort dans la tragédie grecque antique	18
La mort dans la tragédie de l'époque moderne	19
Conclusion	21
LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS.....	23
Introduction : enjeux de la représentation scénique de la mort	23
Est-il possible de mettre la mort en scène ?	23
De l'ambiguïté du personnage agonisant sur scène	24
Éléments chronologiques	26
La mort en scène au XVI ^e siècle : le théâtre de la cruauté	26
Un théâtre de l'échafaud	26
Les tragédies de martyres : l'exemple de <i>La Macchabée</i> de Jean de Virey (1596)	28
Les tragédies d'Alexandre Hardy : un théâtre ultraviolent et culpabilisant	29
La tragédie humaniste : une tragédie sans violence ?	30
Le XVII ^e siècle, ou le théâtre de la dignité : la mort dissimulée ?	32
Enjeux de la bienséance classique : que signifie « ensanglanter la scène » ?	32
Le refus de la mort en scène, ou des intérêts de la mort en coulisses	33
Aménagements classiques : de la dignité de certaines morts scéniques	37
Conclusion	39

Le XVIII ^e siècle, ou la mort évincée	40
Quel théâtre pour la mort au XVIII ^e siècle?	40
Genre nouveau et théâtres originaux : la mort absente	41
Le XIX ^e siècle : le théâtre de la mort triomphante	43
Une prolifération de scènes macabres	43
<i>Realia</i> du théâtre romantique.....	45
Le spectacle de la mort : deux drames hugoliens	46
Conclusion	50
Le XX ^e siècle : la mort diverse	50
La dissolution des genres dramatiques au XX ^e siècle	50
Le refus de la représentation mimétique de la mort	51
La mort n'est plus nécessairement une fin	53
Conclusion	55
STATUTS DRAMATURGIQUES DE LA MORT DANS LE THÉÂTRE FRANÇAIS.....	57
Introduction	57
Stratégies de dramaturges	57
Un tournant majeur dans la dramaturgie de la mort : les années 1630	57
La mort comme point d'aboutissement de la pièce	59
La mort inéluctable : dramaturgies linéaires et marches funèbres	59
La mort en suspens	64
Conclusion.....	67
La mort comme outil dramaturgique	68
La mort comme péripétie : fausse et vraie mort dans <i>Phèdre</i>	68
La mort comme fondement dramaturgique d'une pièce : le cas de <i>Huis clos</i>	69
Conclusion : une totale liberté dramaturgique	70
SÉMANTISMES DE LA MORT EN SCÈNE.....	71
Introduction	71
Polysémie de la mort en scène	71
Sur la nécessité de contextualiser la mort en scène	72
Variations sur un même thème	75
La mort de Genest selon Desfontaines : un martyr glorieux	75
La mort de Genest selon Rotrou : un martyr obscur et solitaire	77
La mort, couronnement ou démenti d'une vie	78
La mort comme confirmation ou remotivation rétrospective de la vie d'un personnage	78
Des personnages simples	80
Des personnages complexes : le Lorenzaccio de Musset et le Cyrano de Rostand	81
Incertitudes de la mort en scène : torture ou salut ?	87
L'homme qui devait mourir en roi : <i>Le Roi se meurt</i> d'Eugène Ionesco	88
Satan faisant œuvre de Dieu : <i>L'Otage</i> de Paul Claudel	91
Subversion du sens : la mort a-t-elle nécessairement un sens au théâtre ?	94
Déjouer les attentes : <i>La Mort d'Agrippine</i> de Cyrano de Bergerac	94
La faillite de la mort : <i>En attendant Godot</i> de Beckett	98
Conclusion	100