

Université de Tartu
Département d'études romanes

**La mort volontaire dans le dispositif
de la tragédie baroque**

mémoire de master

Maria Einman
sous la direction de M. Tanel Lepsoo

Tartu 2014

« Cette force d'attraction vient de ce que cela se
passe au rebord extrême de l'abîme. »
(T. Vesaas, *La Barque le soir*)

À ceux qui m'offrent toujours leur présence.

Table des matières

TABLE DES MATIÈRES	3
INTRODUCTION	4
I. LE DISPOSITIF BAROQUE	10
1. L'ESPACE EN MOUVEMENT	10
1.1. LE MONDE BAROQUE : ENTRE LE CIEL ET L'ENFER	12
1.2. LA SCÈNE : DIAPORAMA BAROQUE	16
1.3. L'ESPACE MENTAL : MÉTAPHORISATION DES LIEUX ET SONGES PRÉMONITOIRES	19
2. BRUTALITÉ, VIOLENCE, VENGEANCE	22
2.1. LA BRUTALITÉ DANS LE DISPOSITIF BAROQUE : EXEMPLE DE SCÉDASE	24
2.2. LE MORE CRUEL ET ALCMÉON	28
II. LE SUICIDE BAROQUE : MANIFESTATIONS VERBALES	32
1. DU DÉSHONNEUR À LA VOLONTÉ DE MOURIR	32
1.1. L'ORDRE EN FAILLE	33
1.2. VENGEANCE, ÉTAPE INTERMÉDIAIRE	37
2. « LA MORT N'EST EN TON CHOIX... »	39
2.1. LE VOILE DE SACRIFICE	39
2.2. L'ÉCRAN DE LA PENSÉE SUICIDAIRE	44
III. LE SUICIDE BAROQUE : UN ACTE SACRIFICIEL	47
1. SCÉDASE, OU LA VENGEANCE RATÉE	47
1.1. VENGEANCE RATÉE, SUICIDE RÉUSSI	48
1.2. UN SUICIDE MULTIFONCTIONNEL	50
2. VENGEANCES EXEMPLAIRES	53
2.1. « PENDUS ENTRE LA CRAINTE ET ENTRE L'ESPÉRANCE... »	53
2.2. LA MORT DU MAURE	57
CONCLUSION	62
BIBLIOGRAPHIE	64
RESÛMÉE	66

Introduction

La vie est un jeu. Aussi banal que ce postulat puisse paraître, il n'en est pas moins vrai. Normes, vérités, morales, selon lesquelles nous arrangeons notre existence, c'est-à-dire les règles du jeu nous sont imposées par la société dont l'influence sur l'homme est tellement forte que l'on peut vainement parler de l'individualité de celui-ci au sens propre du terme ; même les dialogues que nous entretenons de jour en jour se poursuivent chaque fois selon les mêmes schémas¹. C'est tout à fait naturel : il est toujours plus facile de vivre dans le cadre d'un ordre existant que de s'inventer ses propres règles ; d'ailleurs, même si l'on présume que l'on est condamné à la liberté, cette liberté de choix s'inscrit dans les limites du système en vigueur.

La liberté véritable, la liberté pure, dont rêvait autrefois le romantisme, se recèle, semble-t-il, dans l'absence d'ordre, dans l'absolu² que la société couvre par son voile protecteur : si l'on réussit à atteindre ce point, à dépasser tout ordre construit, on serait libre, mais cette liberté serait-elle possible à appréhender ? La question est rhétorique : les études sociologiques démontrent qu'au moment où la société est en trouble et où elle relâche par conséquent son emprise sur l'homme, qu'au moment où l'ordre commence à se déconstruire, le nombre des suicides se trouve en augmentation perpétuelle jusqu'à ce que la fin de la crise³ soit atteinte. L'homme n'est pas capable d'endurer le désordre, l'incertitude et l'instabilité s'il n'en voit pas la borne ; par conséquent, il se tourne vers la mort volontaire, car la mort est le seul événement certain auquel personne n'échappera ; et la mort volontaire possède une double certitude, car c'est l'homme lui-même qui décide le moment précis où il tranchera le fil de ses jours. Paradoxalement, on recourt à ce que l'on appelle souvent « la liberté

¹ Voir sur ce point l'ouvrage d'Eric Berne *Des Jeux et des hommes : psychologie des relations humaines*, (Paris : Stock, 1984) où les structures des jeux humains les plus récurrents sont examinés.

² Ou, mieux encore, dans le Réel lacanien : voir *infra*, p. 11.

³ Voir, par exemple, Durkheim 2002, et *infra*, p. 65.

ultime » pour échapper à cette même liberté, mais simultanément, on y accède, puisqu'il n'y a pas de limites dans la mort qui est absolu(e)⁴.

Ce paradoxe nous intrigue. Nous aimerions par conséquent de l'examiner de plus près, et ce dans la tragédie baroque française du début du XVIIe siècle, autrement dit dans le « théâtre de la cruauté »⁵ qui, tout en s'opposant à la tragédie humaniste, traduit par les meurtres et les suicides dont il foisonne le climat macabre de l'époque toujours marquée par de grandes guerres de religion. Ce théâtre met en place un univers violent d'où la loi s'absente, où les meurtres s'enchaînent en spectacle sanglant et où, souvent, le suicide advient à la fin de la tragédie comme la seule issue possible. Or, ce qui nous intéresse d'emblée, ce sont les rapports que la mort volontaire entretient avec cet univers bouleversé de toute part ainsi que la façon dont elle le change, si le changement y a, et que nous allons examiner à travers certains textes représentatifs du genre. Observons au passage que le suicide est un phénomène relativement peu étudié dans le domaine des arts, et surtout des études théâtrales : il n'existe pas d'études générales sur la mort volontaire au théâtre⁶, bien que les personnages qui se suicident à la fin ou même au juste milieu de l'action soient innombrables (il suffit de penser au théâtre de Racine, de Hugo, d'Ibsen ou de Tchekhov...) ; il n'existe pas non plus d'études sur la mort volontaire dans la tragédie baroque, bien que cette dernière offre un corpus exemplaire pour une réflexion sur la problématique. Notre recherche peut par conséquent être vue en tant qu'exploration préliminaire de ce sujet dans un cadre théorique

⁴ Sur ce sujet, nous nous permettons de renvoyer à *L'Espace littéraire* de Maurice Blanchot (1955) et à son roman *Thomas l'Obscur* (Paris : Gallimard, 2002) qui nous ont fortement inspiré à l'écriture de ces pages.

⁵ Sans vouloir faire aucune allusion à Artaud (même si cela nous tente véritablement), nous reprenons l'expression telle que l'emploie Jean Rousset pour désigner l'ensemble de ces tragédies (2002 : 81).

⁶ Cela dit, nous pensons aux analyses qui engloberaient plusieurs époques, étudiant la nature et le changement du fonctionnement de la mort volontaire à travers des siècles. Il existe pourtant des études plus spécifiques, centrées sur un auteur ou un genre en particulier, parmi lesquels on peut citer en titre d'exemple *Le Sang et les larmes : le suicide dans les tragédies profanes de Jean Racine* de Tom Bruyer (Amsterdam : Rodopi, 2012), *Du couteau à la plume : le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance* de Bernard Paulin (Lyon : L'Hermès, 1977), *From autothanasia to suicide : self-killing in classical antiquity* d'Anton Van Hoof (London : Routledge, 1990), sans compter les articles de revues scientifiques littéraires ou théâtrales.

relativement bien défini ; et à cette exploration, nous comptons bien donner suite plus tardivement.

Les restrictions imposées par la nature de la présente recherche nous empêchant de prendre en considération l'ensemble de la tragédie baroque, nous avons choisi de restreindre notre corpus à trois pièces. Il s'agit notamment de deux pièces d'Alexandre Hardy, dramaturge très fécond et souvent joué au début du XVII^e siècle : *Scédase, ou l'hospitalité violée* (1624) et *Alcméon, ou la vengeance féminine* (1628) ; et de *La Tragédie française d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivier, gentilhomme espagnol, sa damoiselle et ses enfants* d'un anonyme, le texte datant des années 1600-1610. Les textes en question se construisent autour des faits brutaux et comportent de nombreux viols et meurtres ; chaque pièce se termine par le suicide du personnage éponyme.

Présentons brièvement leurs intrigues. *Scédase* est l'histoire d'un père vaillant qui part de Thèbes pour un court voyage d'affaires et laisse ses deux filles seules à la maison. Lorsqu'il est parti, deux jeunes hommes, Charilas et Euribiade y arrivent, accompagnés de leur précepteur : Scédase avait promis de les accueillir chez soi. Les jeunes hommes voient la beauté des filles et, ne pouvant pas y résister, renvoient leur précepteur de la maison sous un prétexte feint pour pouvoir violer les filles. Ils les violent, ils les tuent, puis jettent leur cadavres dans le puits et partent. Scédase revient, découvre le forfait et part à Sparte pour clamer la justice auprès du pouvoir en vigueur. Il n'y réussit pas, car personne n'a vu le crime. Désespéré, Scédase se tue sur la tombe de ses enfants.

Alcméon met en scène le roi Alcméon qui est follement amoureux de la nymphe Callirhoé. Celle-ci lui promet son amour, mais à la condition de l'épouser. Pour gage, Callirhoé demande à Alcméon le collier que le roi avait donné pour cadeau de noces à sa femme Alphésibée. Alcméon revient dans son

palais, et prie sa femme de lui rendre le collier ; Alphésibée déshonorée par cet adultère décide de se venger. Elle empoisonne le collier : lorsque Alcméon le baise dans un élan passionnel, le poison le rend fou. À la place de ses enfants qu'Alphésibée lui amène, Alcméon voit les monstres venus de l'enfer qu'il exécute. Après ce massacre, Alcméon part toutefois chez Callirhoé, mais rencontre en chemin les frères d'Alphésibée venus pour venger sa sœur. Les trois hommes s'entretient. Lorsque l'on apporte les cadavres à Alphésibée, elle comprend la démesure de sa vengeance et se suicide.

La Tragédie française du more cruel... est également centrée autour de la vengeance. Le Maure, ne pouvant plus souffrir la violence excessive et injuste de son maître, jure de se faire justice. En même temps, son maître, seigneur Riviere se repentit pour avoir causé tant de tort à son serviteur et, pour y remédier, donne la liberté à celui-ci. Par la suite, Riviere décide de partir à la chasse ; il envoie sa femme et ses enfants dans le château qu'il a fait bâtir au bord de la mer et il demande le Maure les accompagner. Le Maure, toujours désireux de se venger, accepte. Lorsqu'il a amené la femme et les enfants de son seigneur dans la tour du château, il fait monter le pont et viole la Damselle. Seigneur Riviere arrive près du château au moment où le Maure s'apprête à tuer ses enfants : d'abord, il jette du haut de la tour le premier-né. Riviere le prie de garder les autres en vie ; le Maure le promet à la condition que son ancien seigneur se coupe le nez. Riviere accomplit son souhait, mais le Maure ne tient pas sa promesse : il précipite du haut de la tour tous les autres enfants, poignarde la Damselle et jette son corps en bas ; finalement, il se jette dans les vagues de la mer lui-même.

Précisons en outre que même s'il nous arrive de temps en temps d'utiliser l'expression « la tragédie baroque » ou tout simplement l'adjectif « baroque », nous ne prétendons aucunement à faire des conclusions exhaustives sur ce genre théâtral ni sur le courant esthétique en sa globalité ; nous ne les employons que par le souci du style et de la meilleure lisibilité du texte. Tous

nos propos portent donc en premier lieu sur les trois pièces constituant notre corpus, ne valant pas nécessairement en application aux autres textes de la même nature.

Cela dit, notre objectif est d'étudier l'influence du suicide sur le *dispositif* de la tragédie baroque représentée par ces trois pièces, le dispositif étant un concept élaboré assez récemment au cours des recherches sur la représentation : en bref, il permet d'étudier une œuvre en tant que monde tridimensionnel (nous allons donner des explications plus amples dans la première partie de notre étude). Afin d'y procéder, nous commencerons par une analyse détaillée de ce dispositif qui se développe à partir de la tension entre trois parties de l'univers baroque : la Terre, le ciel et l'enfer ; et tenterons alors d'explorer le rôle de l'imaginaire et de l'espace mental au sein de cet espace. Par la suite, nous nous intéresserons à la problématique de la brutalité et de la violence : comme ces deux phénomènes sont intrinsèquement liés à la mort volontaire, il convient de comprendre leur manière de fonctionner dans le dispositif avant de passer à l'étude de la question du suicide.

La deuxième partie de notre recherche portera sur les manifestations verbales de la pensée suicidaire des personnages, et notamment sur l'invitation au suicide⁷. Nous allons voir qu'il s'agit dans ce cas d'une réaction à l'événement brutal qui peut être précédée par une étape intermédiaire, celle de la vengeance, et étudierons de plus près le rôle de l'invitation au suicide au sein du dispositif en question : est-elle un mouvement d'âme égoïste ou sacrificiel ? Quel rapport entretient-elle avec l'ordre défaillant et le désordre prenant la place de ce dernier ?

Finalement, il nous restera à scruter trois actes suicidaires de notre corpus, c'est-à-dire les morts volontaires de Scédase, d'Alphésibée et du Maure cruel. Ce qui nous intéressera, c'est la liaison que le suicide entretient avec le

⁷ En général, nous pouvons parler de l'invitation au suicide lorsqu'un personnage prie son interlocuteur de le tuer. Pour une définition plus ample, voir ch. II de la présente analyse.

phénomène de la vengeance : or, tous les personnages qui se donnent la mort y procèdent à la suite de leur vengeance ratée ou, à l'inverse, bien réussie. Pourquoi un vengeur, et surtout un vengeur exemplaire se tuerait-il ? Et quel intérêt, dans ce cas, d'insister sur la dimension sacrificielle du spectacle de suicide ? Cela dit, il nous importe également de voir l'influence de l'acte suicidaire au niveau de l'espace : nous prendrons en considération aussi bien l'espace extérieur que l'espace mental des personnages, sans oublier toutefois de faire la synthèse sur les rapports de la mort volontaire avec l'ordre et le désordre et par extension avec la brutalité et la violence.

Notre défi n'est donc ni de présenter un classement, ni de donner un aperçu historique du suicide dans les tragédies baroques, mais plutôt de nous interroger sur la place de la mort volontaire dans un univers fictionnel et sur la façon dont elle communique avec les autres éléments constitutifs de l'œuvre : une œuvre porte en elle sans aucun doute des traits importants et caractéristiques de son époque, mais nous sommes fermement convaincus qu'en fait, les œuvres « n'ont pas leur principe d'organisation et d'action en dehors d'elles-mêmes » (Lyotard 1994 : 81), et — projet vain, mais captivant — c'est à la recherche de ce principe que nous partons d'une certaine manière chaque fois quand nous entamons l'analyse d'un texte littéraire. Nous espérons par conséquent que l'on nous pardonne notre peu d'intérêt pour la réalité entourant notre sujet et que notre réflexion n'en sera pas moins prenante.

I. Le dispositif baroque

1. L'espace en mouvement

L'époque baroque, observe Jean Rousset (2002 : 58), « a dit et cru, plus que toute autre, que le monde est un théâtre et la vie une comédie où il faut revêtir un rôle ». On peut renverser cette équation sans qu'elle devienne erronée : à l'âge baroque, non seulement le monde est un théâtre, mais le théâtre se donne pour tâche d'englober l'univers entier. Les personnages de trois tragédies de notre corpus considèrent l'espace qui les entoure comme infini et sans limites ; leur conception du monde recèle non seulement la terre, mais également les dimensions céleste et infernale — l'ordre suprême et l'ordre passionnel entre lesquels l'homme se trouve pris en piège. Cet univers est d'ailleurs infiniment ouvert au passage : les personnages partent souvent en voyage, les divinités peuvent, des fois, descendre sur terre, et les ombres venues de l'enfer se manifestent sous le regard des héros effrayés. Et si plus tardivement, les règles d'unité referment l'espace scénique sur lui-même jusqu'à l'arrivée du drame romantique, il est à noter qu'au début du XVII^e siècle, la scène est encore en transformation perpétuelle et accueille de multiples lieux, se muant tantôt en chambre d'une maison campagnarde, tantôt en palais de justice. Le rapport de l'espace scénique au hors-scène que ce chapitre se propose d'interroger est donc instable et mouvant ; pourtant, c'est cette instabilité même qui confère au théâtre baroque son caractère universel, tout en accordant au spectateur une place très particulière dans cet univers. Toutefois, avant de passer à l'analyse détaillée de ce rapport, que l'on nous permette d'exposer brièvement les principes théoriques sur lesquels elle est fondée et qui encadrent l'ensemble de notre étude.

Nous aimerions considérer dorénavant la tragédie baroque en tant que dispositif. À nos jours, le mot est employé dans les domaines très divers, et

surtout dans le domaine des études théâtrales où l'on entend souvent parler du « dispositif scénique ». Malheureusement, cette notion, devenue un peu passe-partout au cours des dernières années, reste souvent vague ; en cela, elle ressemble à la notion du discours : il faut donc la cerner d'emblée. Nous entendons le concept du dispositif tel que les recherches de la première décennie du XXI^e siècle sur la représentation le définissent⁸ : dépassant la structure, où le sens se trouve enfermé dans le cadre strict et figé des oppositions binaires, le dispositif, « matrice d'interactions potentielles » (Ortel 2008 : 6), laisse le sens librement circuler et se modifier. À travers ses deux dimensions, spatiale et temporelle (*ibid.*, 39), le dispositif permet avantageusement d'étudier les mondes créés par la fiction. Au sein d'un texte littéraire ou théâtral, il articule (ou, mieux encore, *dispose*) la fiction sur trois niveaux : niveau géométral, celui de l'espace concret, niveau symbolique, celui de l'organisation signifiante de cet espace, et le niveau scopique, celui du spectateur (lecteur ou personnage) qui actualise deux premiers niveaux à travers son regard interprétant (voir Lojkine 2002). Au niveau symbolique, les valeurs relatives à l'espace telles que le pouvoir sont également véhiculées ; et l'espace concret peut faire et fait souvent partie de l'imaginaire des personnages.

Stéphane Lojkine constate que le dispositif « pare aux débordements du réel ». Il n'est pas question de réalité, mais du Réel lacanien (que nous écrivons avec un R majuscule afin de faire la distinction entre la notion et l'emploi commun du mot), innommable et irréprésentable qui va pourtant toujours de pair avec le symbolique et l'imaginaire qui correspondent à peu près aux niveaux symbolique et scopique du dispositif : ces trois dimensions s'entrelacent en anneaux borroméens, ne pouvant pas être détachées l'une de l'autre sans entraîner la destruction de l'ensemble. Ainsi, le dispositif dissimule le Réel trop

⁸ Cela dit, nous pensons aux travaux du groupe des chercheurs de l'Université Toulouse - Le Mirail où les différents aspects du dispositif sont traités : outre les références bibliographiques, il convient de renvoyer ici à deux autres collectifs qui ont également nourri notre pensée, et notamment aux volumes *L'écran de la représentation*, dir. S. Lojkine, Paris : L'Harmattan, 2001 et *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, dir. M-T. Mathet, Paris : L'Harmattan, 2003.

dangereux à affronter, mais, grâce à sa nature souple, lui laisse toutefois de petits passages : des trous dans le tissu fictionnel par lesquels l'innommable nous pointe. Dans ce cas, on peut parler du dispositif d'écran ou de l'écran de représentation : il peut se présenter soit en fonction abstraite qui s'interpose en barrière entre le spectateur/le lecteur et le Réel (de la sorte, chaque texte littéraire est écran — et l'on peut considérer le *mimesis* en tant que son ombre), soit en objet concret permettant, par exemple, au personnage-spectateur d'assister à une scène qui n'est pas destinée à sa vue (voir Lojkine 2005). Nous reviendrons sur cette problématique de manière plus détaillée dans le chapitre consacré à la brutalité et violence. Il est néanmoins important de retenir que, de par sa nature, le dispositif permet l'organisation mouvante de l'espace — c'est pour cela qu'il sied particulièrement bien à l'analyse de la tragédie baroque — et que, grâce à cette organisation même, il assure la circulation entre le spectateur et le Réel.

1.1. Le monde baroque : entre le ciel et l'enfer

Pour un personnage de la tragédie baroque, l'univers se divise en trois parties : le monde humain, le ciel et l'enfer. Il n'y a pas de frontière impénétrable entre ces niveaux ; ils sont en communication perpétuelle. L'imaginaire baroque emprunte les représentations des espaces céleste et infernal principalement de la mythologie romaine : par conséquent, le ciel peut s'ouvrir pour que les dieux frappent les méchants de leur foudre, et les esprits démoniaques habitant l'enfer sont susceptibles de venir sur terre pour aider le protagoniste à commettre ses crimes. Les personnages font souvent appel à ces forces surnaturelles. A l'époque, ces deux espaces sont considérés aussi réels que la terre elle-même, la seule différence provenant du fait que les mortels ne sont pas capables à les voir ; ils ne s'ouvrent qu'aux élus — ce qui contribue également à la globalité de cette vision du monde.

Le monde humain se révèle un espace aux contours infiniment vagues. On le perçoit à grande échelle, sans jamais rentrer dans les détails : d'habitude, on

parle des « empires mondains » (*Sc.*, I, 1, v. 1)⁹ ou de « ce grand monde » (*ibid.*, I, 2, v. 146). En ce qui concerne les traits caractéristiques de cet espace, on repère au mieux dans *Scédase* et *Le More cruel* la distinction entre la cité et la campagne, la cité étant l'endroit « où se nourrit l'ennui, le chagrin et l'envie » (*MC*, I, 2, v. 174) tandis que dans la campagne, il est possible de passer sa vie « joyeusement » (*ibid.*, v. 175) et sans souci. Les seuls lieux décrits de manière peu ou prou détaillée sont les lieux d'action qui apparaissent sur scène. Il n'existe pas dans ce monde flou que l'on pense en catégories générales ni bornes, ni murs empêchant le mouvement des personnages ; si le mur y a, il fait nécessairement écran à quelque chose d'horrible. De même, il est curieux de noter que dans les tragédies en question, il ne s'agit pas nécessairement de mettre en scène le pouvoir politique : cet élément n'est présent que dans *Scédase*. Au début du cinquième acte, le protagoniste va chercher la justice auprès des dirigeants de Sparte qui sont par ailleurs inaptes à l'aider ; en revanche, le pouvoir paternel ainsi que la morale très stricte (le vice et la vertu sont clairement définis dans chaque œuvre) sont toujours en place, mais également voués à l'échec.

L'assise véritable de l'ordre suprême ne se trouve donc pas sur la Terre, mais dans le ciel. Si dans les tragédies de Hardy, c'est le ciel issu de la mythologie romaine où demeurent Jupiter, Phébus, Vénus et maintes autres divinités ouraniennes, *Le More cruel* nous offre en revanche un mélange de croyances différentes : le Maure fait fi du bon Dieu chrétien de son seigneur, adressant ses prières à Mahomet. Nonobstant — phénomène bizarre — lorsqu'il s'agit d'évoquer l'enfer, peu importe si c'est le Maure ou son seigneur qui le

⁹ Pour toute référence aux textes du corpus, nous utilisons par commodité les abréviations suivantes : *Sc* pour *Scédase, où l'hospitalité violée* d'Alexandre Hardy, *Alc* pour *Alcméon, où la vengeance féminine* du même auteur et *MC* pour *La Tragédie française du more cruel...* d'un anonyme. Entre parenthèses, nous indiquons également l'acte, la scène et les numéros des vers. Les textes sont pris dans l'anthologie *Théâtre de la cruauté et les récits sanglants en France, XVI-XVIIe siècle* paru sous la direction de Christian Biet (2006).

mentionne, c'est toujours un enfer de l'imaginaire antique avec les furies, les parques et Pluton en chef¹⁰.

Le ciel n'est pas un espace cartographié. Il reste assez abstrait, puisqu'inaccessible au regard des mortels. Les personnages, et surtout les personnages vertueux, ont pourtant une conviction inébranlable que les dieux les surveillent à chaque moment de leur existence, qu'ils portent assistance aux bons qui se soumettent à leur ordre et qu'ils punissent les méchants qui se révoltent contre ce dernier. Par conséquent, le ciel se révèle l'espace sinon de la vertu (car les exploits amoureux de Jupiter servent souvent d'excuse aux criminels), tout au moins de la justice : dans les moments critiques de l'action, les personnages prient souvent les dieux de les protéger du crime ; et s'il n'y a pas de justice parmi les hommes, on espère la trouver dans l'au-delà. Ainsi, Scédase désespéré « de toute justice humaine » (V, 1, v. 1310) s'adresse à un « arbitre incorruptible, arbitre souverain, / Qui mes justes clameurs écoute plus humain. » (*ibid.*, v. 1239-40).

À cet espace équitable et ordonnant s'oppose, de façon géométrale, un autre espace qui abrite les forces destructrices, et notamment l'enfer se dissimulant au sein de la Terre. Son image est plus détaillée que celle du ciel : il s'agit d'un « royaume que le Styx par neuf fois environne » (*Alc.*, I, 1, v. 125) qu'habitent Pluton, les ombres des morts — dont on voit notamment une apparaître sur scène dans *Alcméon* —, et les Furies, déesses que les personnages désirent se venger invoquent souvent (« ... Venez doncques Pluton, / Mégère, Tysiphone et sa sœur Alecton ! / Hâtez-vous vite ! Tous, tous, je vous appelle / Pour me tenir escorte à ma juste querelle... », *MC*, III, 1, v. 304-306). De plus, ce lieu héberge les Parques, trois déesses représentant le fatum, force principale qui s'oppose à la loi divine : si les actions des dieux sont assez prévisibles, les Parques, ainsi que la Fortune que l'on mentionne parfois, sont l'incarnation

¹⁰ Cf. la dernière réplique du Maure sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir : « C'est à vous, ô Mahon, à qui je sacrifie / Aux vagues de la mer ma misérable vie (...) / ... et le nocher Charon / Me mande tout exprès pour aller chez Pluton » (V, 1, v. 954-62).

même du hasard. Il importe de noter que ces divinités décident le moment où l'homme doit quitter la vie — et que l'on ne peut que pressentir de manière absolument irrationnelle.

Par ailleurs, il n'y a aucune mention de paradis chrétien ni même de purgatoire dans notre corpus, ce qui n'est pas surprenant quant à Hardy qui met en scène le monde antique ; en ce qui concerne *Le More cruel*, nous ignorons les raisons pour lesquelles ces endroits ne sont jamais évoqués. Chez Hardy, pourtant, on trouve les champs Elyséens, lieu du printemps éternel où les âmes des héros véritables trouvent leur repos. « Géographiquement », ce site appartient à l'espace infernal, espace de la mort par excellence, mais représente plutôt la justice posthume (ainsi, Scédase « va voir si là-bas en l'éternelle nuit / Sa plainte repoussée aura point plus de fruit », V, 1, v. 1311-12), le calme et le repos mérités.

Telle est donc la configuration générale de trois tragédies en question. Les personnages sont piégés entre deux espaces, le ciel et l'enfer, entre deux ordres, l'ordre suprême et l'ordre passionnel, celui du hasard, dont la concurrence sert de moteur d'action dramatique ; quant à l'ordre terrestre, pouvoir paternel ou politique, soit il se révèle inefficace, soit il s'efface, parfois par la volonté même du personnage qui le représente. En revenant à la répartition entre l'espace scénique et le hors-scène, notons que les espaces surnaturels appartiennent à ce dernier ; quant au monde humain, nous pouvons constater qu'il existe une certaine opposition entre le monde vu dans sa globalité, et les lieux plus concrets que les personnages évoquent dans leurs discours : si le premier reste inaccessible aux spectateurs, un lieu désigné par et dans la parole apparaît toujours sur scène à un moment donné. La scène fonctionne alors comme endroit où l'on projette une séquence de diapositives qui ne sont pas nécessairement contiguës.

1.2. La scène : diaporama baroque

Déterminer le lieu ou plutôt les lieux d'action d'une tragédie baroque se révèle parfois difficile, voire impossible, non pas seulement en raison d'absence des didascalies, mais également par le fait que des fois, les personnages ne s'intéressent guère, et par conséquent ne prononcent pas un seul mot de l'espace qui les environne. L'espace se dessine alors à partir de leurs projets d'avenir : si dans le deuxième acte du *More cruel*, le seigneur Rivierly annonce à sa femme qu'il va l'envoyer dans leur château (« Vous vous allez (...) Ébattre en ce château que j'ai fait enfermer / Depuis bien peu de temps sur le bord de la mer », II, 1, v. 254-56), on peut présumer que de toute évidence, l'acte suivant, on retrouvera la demoiselle avec ses enfants dans ce même château. Pourtant, rien ne nous est donné sur le lieu où cette annonce est faite : il s'agit alors d'un « quelque part », d'un lieu d'action anonyme. Bien sûr, on peut rationnellement supposer que les personnages se trouvent dans le domaine de Rivierly, mais dans certains cas, il est compliqué d'élaborer de telles hypothèses. Des fois, ce « quelque part » s'avère une route entre deux lieux : alors, les personnages mentionnent qu'ils sont chemin faisant (« Mais Titan sur le point d'accomplir sa carrière (...) Ne permet différer le voyage entrepris », *Sc.*, I, 2, v. 217-219 ; « Mais traversant l'ennui du chemin, figurez / Son portrait déceptif... », *Alc.*, IV, 2, v. 1131-32) et le lieu scénique se manifeste en tant que point d'arrêt leur permettant de dialoguer.

Afin de voir le fonctionnement de l'espace scénique de près, prenons l'exemple de *Scédase*. Dans cette pièce à cinq actes, la scène devrait receler successivement les lieux suivants : un « quelque part » d'où Archidame, roi de Sparte, profère le prologue (I, 1) ; la route entre Sparte et la maison de Scédase où l'on voit jeunes Charilas et Euribiade accompagné de leur précepteur (I, 2) ; la cour de la maison de Scédase : celui-ci part en voyage, mais dans la scène suivante, Charilas, Euribilade et Iphicrate arrivent à leur destination (II) ;

l'intérieur de la maison où Charilas et Euribiade organisent puis exécutent leur crime (III) ; de nouveau la cour de la maison où Scédase arrive pour apprendre la mort de ses filles (IV) ; un « quelque part » (évidemment un palais) dans Sparte où Scédase cherche la justice (V) ; et, finalement, le tombeau des filles de Scédase où celui-ci, environné de peuple leucorien, se suicide (V). Le lieu d'action change chaque acte, et il n'est pas sans importance qu'avant d'apparaître dans l'espace scénique, le lieu concret appartient au hors-scène qui est construit par le discours des personnages : c'est pour cela qu'au tout début de la tragédie, les personnages se trouvent dans les lieux anonymes, car ces derniers n'ont pas pu être référencés auparavant. Ainsi, chemin faisant, Charilas et Euribiade discutent longuement sur la maison de Scédase, « maison qui sans orgueil, riche dans sa beauté / Loge toujours la paix avec la sureté » (I, 1, v. 47-48) ; dans l'acte II, ils arrivent devant le logis de leur hôte et on les invite dans la « chambre ordinaire » (v. 474) où l'action de l'acte III aura lieu — nous verrons plus loin la fonction de cette chambre sinistre. Revenu sur le seuil de sa demeure, Scédase jure de venger ses filles, espérant que les dieux « disposeront » la ville de Sparte à lui « rendre justice » (IV, v. 1085), la ville de Sparte évoquée à maintes reprises précédemment et où le protagoniste se retrouve au dernier acte.

Il se crée donc une circulation perpétuelle entre l'espace scénique et le hors-scène : un fragment de dehors surgit sur scène pour se dissiper par la suite, laissant sa place au fragment suivant. C'est un procédé presque cinématographique, et nous pouvons parler ici non pas simplement de l'espace, mais du *cadre* scénique : on voit se déplacer à travers ce cadre les lieux d'action multiples — tout comme s'il s'agissait de montrer un diaporama. C'est pour cela par ailleurs que le récit est tant peu utilisé dans ce genre de

tragédie, car ce dernier permet lui-même une certaine narrativisation des événements par cette utilisation de la scène qui lui est propre¹¹.

De même, il convient de reprendre ici deux notions que Stéphane Lojkine utilise dans l'analyse des scènes, et notamment celles de l'espace vague et de l'espace restreint dans un dispositif scénique. L'espace restreint est défini comme un espace délimité, « le lieu de l'action qui contient les éléments symboliques dont la scène est porteuse », un « lieu d'aboutissement » ; l'espace vague, en revanche, se caractérise comme « espace qui indique le réel, à la marge de la scène proprement dite » (Lojkine 2002 : 245-246). Il s'opère donc dans le dispositif baroque une transformation constante des parties diverses de l'espace vague en espace restreint par le cadre scénique qui, pareillement à une loupe, les focalise, cette focalisation étant précédée par un ciblage discursif : un personnage ne parle jamais d'un lieu concret que si ce dernier apparaîtra, plus tardivement, sur scène.

En outre, il va de soi que les frontières séparant la scène du hors-scène restent ouvertes, les personnages ayant toujours la possibilité de se déplacer selon leur volonté (par conséquent, chaque espace fermé est susceptible de provoquer de l'angoisse et devenir lieu de crime). Le dispositif baroque accueille donc un mouvement des personnages et des lieux ainsi que leur transformation (il faut toutefois observer que *Scédase* s'avère de ce point de vue nettement plus dynamique que *Le More cruel* ou *Alcméon*). Un traitement de l'espace pareil influence à coup sûr le niveau scopique du dispositif : la position du spectateur s'avère plus privilégiée que celle des personnages, car elle lui permet de voir

¹¹ Nous ne pouvons pas nous empêcher de faire une brève comparaison avec le dispositif de la tragédie racinienne pour que la particularité des tragédies en question soit plus claire : ainsi, chez Racine, l'espace scénique est toujours fixe, constituant point central de son univers. Autour de ce point, un hors-scène bien ordonné et détaillé se dispose : il y a toujours l'espace de la cité ainsi que les espaces lointains toutefois précisément définis (Troie, Athènes...). La différence principale réside dans le fait que l'on ne peut pas quitter l'espace scénique impunément, car le hors-scène se révèle toujours l'espace de la mort (ce que constate, par exemple, Roland Barthes dans *Sur Racine*). Dans la tragédie baroque, c'est surtout sur scène que la mort guette le personnage, mais comme il s'agit d'un événement imprévisible, « de craindre c'est abus, c'est le commun proverbe / Que nul n'aille aux forêts qui aura peur de l'herbe » (*MC*, II, v. 247-48) ; par conséquent, le personnage n'est jamais retenu par ni dans un lieu.

l'espace restreint à tout moment de l'action — la possibilité dont les personnages peuvent être privés. En résulte non seulement la multiplicité des lieux, mais la multiplicité des points de vue ; et de cette multiplicité découle le rapport particulier que les tragédies en question entretiennent avec la violence et la brutalité. Avant de passer à cette problématique, il nous reste toutefois à examiner encore une dimension du dispositif baroque, et notamment l'espace imaginaire qui se superpose à l'espace « réel » et qui l'influence de manière tout à fait impressionnante.

1.3. L'espace mental : métaphorisation des lieux et songes prémonitoires

Le personnage baroque regarde l'univers qui l'entoure à travers un prisme poétique. Lorsqu'il réagit aux situations qu'il est en train de vivre, ou lorsqu'il tente de convaincre ses interlocuteurs, il se sert souvent de métaphore, procédé rhétorique par excellence, qui lui rend possible, entre autres, de cristalliser en image certains phénomènes et forces qui le dépassent. Selon Line Cottagnies, le regard métaphorique baroque se traduit par « la perception imaginaire d'un univers poétique, tout en restant conforme à la première définition de la métaphore comme découverte de rapports entre macrocosme et microcosme » (1997 : 175). Dans notre corpus, les plus récurrentes sont les métaphores marines mettant en scène l'homme capitaine guidant son bateau à travers la mer imprévisible qui peut le faire couler à tout moment ; elles témoignent donc de l'impuissance des personnages devant le fatum.

Outre les forces abstraites, les personnages peuvent métaphoriser l'espace concret, les objets et les personnages qu'ils voient : la métaphore sert alors à métamorphoser par l'imagination l'objet insaisissable ou dangereux, et, par cette métamorphose, à l'appivoiser tout en l'embellissant. *Scédase* et *Alcméon* nous en fournissent deux exemples remarquables. Dans *Scédase*, la maison du personnage éponyme est perçue par deux jeunes hommes comme « temple magnifique (...) Choisi dans les beaux yeux si cruellement doux / De deux pucelles sœurs qu'il (Cupidon) se garde jaloux » (I, 2, v. 49-52), ou bien encore

« temple vénérable / Qui tient de ces beautés la paire incomparable » (II, 2, v. 345-46) : or, c'est la beauté froide, impénétrable et « cruellement douce » des filles de Scédase qui égare l'esprit de Charilas et Euribiade dans un dédale et les incite à commettre leur crime ; transformer la maison en temple et les sœurs pucelles en idoles leur permet, dans un premier temps, de demeurer « amplement satisfait / Des faveurs du regard qui néglige l'effet » (I, 1, v. 123-24). Dans *Alcméon*, on voit que lorsque le conseiller du personnage éponyme Eudème est amené à raconter sur scène la mort de son maître et des frères de sa femme Alphésibée (le seul récit qui soit dans ces tragédies), il recourt au pouvoir de l'image aux moments les plus critiques du récit — évidemment par souci de se distancier des événements horribles : les frères attaquent Alcméon « ni plus ni moins que du haut des montagnes / Deux gros torrents qui vont ravager les campagnes » (V, v. 1374-85), et au moment de la mort tous les trois tombent, « trois beaux pins qu'un éclat de tonnerre / Par la racine pris renverse contre terre » (*ibid.*, v. 1418-19).

Un autre aspect de cet espace mental par lequel on essaie d'appréhender le désordre et le hasard se manifeste par les rêves prémonitoires qui traduisent les événements tragiques à venir dans les images très claires. Le rêve est d'habitude intrinséquement lié à la catastrophe de la pièce. Ainsi, la demoiselle du *More cruel* raconte le rêve qu'elle vient de voir à son mari au moment où celui-ci part à la chasse : elle a vu un grand ours sortir « d'un antre fort obscur », l'amener avec ses enfants « tout au plus haut sommet d'une raide falaise », les jeter « dedans l'eau », et enfin, arracher à Riviere arrivé sur place « les yeux, les jambes et les bras » (II, 1, v. 201-216). Le Maure dont la demoiselle soupçonne la nature « noire » se transforme dans l'espace onirique en ours, le château de Riviere en « une raide falaise », mais le tissu événementiel est précisément celui que l'on verra dans le dernier acte, excepté le viol de la demoiselle. Les rêves prémonitoires de Scédase et Alcméon fonctionnent de même manière, bien que légèrement plus imagée : revenu sur le seuil de sa maison, Scédase raconte à son voisin Évandre le rêve où il s'est

vu « dans un précipice avec ses filles choir » ; le précipice symbolise non pas seulement le désarroi et l'égarement où la découverte des corps d'Évéxipe et de Théane le plonge, mais également l'ouverture du tombeau où le père suivra ses enfants. Alcméon, revenant chez sa maîtresse dans l'acte IV, raconte à Eudème, pour « traverser l'ennui du chemin », que la nuit, il a vu « deux lions acharnés » l'attaquant et lui déchirant « chaque membre à force de morsures » (2, v. 1134-1155) : les frères d'Alphésibée, force vengeresse, sont métamorphosés en animaux dangereux.

Les récits de rêve créent donc un hors-scène onirique lié à la réalité des personnages. Or, les rêves préfigurent de façon métaphorique les événements et l'espace que l'on retrouvera plus tard dans le cadre scénique, témoignant une fois de plus du mouvement constant entre le dedans et le dehors, que ce dernier appartienne à l'espace « physique » ou mental. De par leur aspect précurseur, les rêves pourraient servir à apprivoiser le mauvais hasard, force qui trouble le plus l'ordre régissant l'univers. Toutefois, tant qu'ils dénotent l'irrationnel et, par conséquent, le désordre presque au même titre que les passions, les rêves ne sont jamais pris pour dignes de considération par les personnages dits raisonnables, représentant, en règle générale, le pouvoir paternel¹² : pour eux, ce ne sont que « frivoles mensonges » (*MC*, II, 1, v. 220).

Le rêve prémonitoire accompagne bien souvent les pressentiments inquiétants s'emparant du personnage parfois bien avant l'avènement du moment le plus tragique de l'action. Et si le rêve s'avère une construction purement langagière, le pressentiment, qu'il est impossible d'exprimer par la parole, met en jeu la dimension corporelle, surtout chez Hardy. Le « sinistre augure » provoque une réaction forte, sinon une horreur insurmontable : « Les cheveux hérissés, tout le sein me palpète, / L'aveugle événement d'un présage mortel / Me tient comme l'agneau qu'on destine à l'autel » (*Sc.*, II, 1, v. 326-28) ; « Palpitante

¹² C'est-à-dire les pères (Scédase, Rivière) et les confidents (Eudème et Nourrice dans *Alcméon*, Iphicrate dans *Scédase*) qui s'opposent à toute passion immodérée ainsi qu'à tout pressentiment — pour prendre tout court, à tout ce que la raison n'est pas capable de maîtriser.

d'effroi, Nourrice, je n'ai place / Sur ce débile corps qui ne devienne glace. / Mon poil demeure droit et ce poignant souci / Presque les facultés vitales a transi. » (*Alc.*, V, 1, v. 1238-41). Les pressentiments sont également considérés comme des « superstitions de crainte ridicule » (*Sc.*, II, 1, v. 334) ; et, partant, il n'est pas sans intérêt que les présages et les rêves surviennent, à de rares exceptions près, tant que le pouvoir ordonnant est sur le point de s'effacer ou de s'effondre. Les filles de Scédase sont saisies d'une « frayeur subite » au moment où le père leur annonce son départ ; la demoiselle raconte son rêve à Rivier lorsque celui-ci s'apprête à partir chasser dans les forêts ; Alphésibée, quant à elle, restée dans le palais vide, pressent la mort de ses frères partis à la poursuite de son mari. L'affaïssement de l'ordre patriarcal laisse un trou par lequel le désordre (on peut dire aussi le Réel) pénètre dans l'univers : préfiguré d'abord par l'imaginaire, dans l'espace mental, ou par le corps même du personnage, il s'infiltré dans le cadre scénique pour se transformer en spectacle d'horreur. Par la suite, nous allons examiner le fonctionnement du dispositif que nous venons de décrire dans le cas où il accueille un tel événement.

2. Brutalité, violence, vengeance

Il faut faire d'emblée une distinction claire entre la brutalité et la violence : bien qu'étroitement liés, ces deux phénomènes s'opposent¹³. La brutalité relève du *brut*, c'est-à-dire de quelque chose (sinon de la Chose) qui n'a pas été traité ni transformé, qui est dans son état initial, naturel, n'ayant jamais été touché par l'homme. Dans la tripartition imaginaire-symbolique-réel, la brutalité se place nettement du côté de ce dernier : elle est incompréhensible, inaccessible, irreprésentable. La brutalité s'abat sur l'homme de manière inattendue ; elle fait partie du hasard indomptable. Par conséquent, elle reste hors ordre, car n'importe quel ordre suppose une certaine logique et une cohérence que le hasard refuse par sa nature ; pire encore, la brutalité nuit à cette cohérence même. Observons au passage qu'en outre, la

¹³ Nous reprenons et résumons ici les réflexions proposées dans le collectif *Brutalité et représentation* (Mathet : 2006).

brutalité est fortement liée à la mort, et la mort est essentiellement brutale, surtout en ce qui concerne le fameux instant de la mort impossible à attraper par les réseaux symboliques. C'est par ailleurs là où la différence majeure entre la mort et la mort volontaire se déguise.

Irreprésentable, la brutalité refuse tout spectacle. Selon Lojkine, c'est un « non-événement, pour lequel il ne saurait y avoir ni témoin, ni aveu, ni discours » (2006 : 25). Son invisibilité la discerne de la violence, car cette dernière est toujours gérée par l'ordre symbolique. La violence se prête à la représentation, donc au regard : on entend souvent parler des images violentes que les médias nous transmettent. Elle appelle même une mise en scène, une ordonnance, un spectateur. De la sorte, on peut comprendre la violence comme « domination du symbolique sur le réel » (Ortel 2006 : 355). Il se crée alors un rapport particulier entre la violence et la brutalité : notamment, une violence excessive, « violence d'un symbolique radicalisé prend le risque de sécréter une résurgence du réel et de sa brutalité » (Mathet 2006 : 6) ; par la suite, cette résurgence détruit le symbolique, et pour y remédier, un nouvel ordre se crée.

Partant de cette définition, nous pouvons constater que même si la tragédie baroque propose au spectateur d'être le témoin de nombreux faits cruels, il s'agit toujours des faits violents inscrits dans la représentation ainsi que dans la parole théâtrales : si la brutalité y a, ce double écran symbolique devrait nous en protéger. Toutefois, par sa force, la brutalité est susceptible d'introduire des trous dans le tissu des signifiants : elle est « le moment où le réel fait brusquement retour en faisant défaillir le symbolique » (Rykner 2006 : 335). C'est par ces trous, par ces non-sens qu'une œuvre nous attire et fascine, et c'est autour d'eux qu'elle s'organise (*ibid.*). Nous nous proposons alors d'examiner notre corpus afin de cerner les endroits précis par lesquels ces tragédies nous pointent, notre objectif étant de démontrer que la brutalité masquée par la violence engendre souvent un certain désir, et notamment celui de vengeance qui mène — notons en anticipant — nécessairement au suicide.

2.1. La brutalité dans le dispositif baroque : exemple de Scédase

Du point de vue dramaturgique, *Scédase* se construit autour de la scène unique du troisième acte : Charilas et Euribiade, deux jeunes hommes venus de Sparte, violent et tuent Évexipe et Théane, filles du personnage éponyme, homme âgé, franc et vertueux. Le viol ainsi que le double meurtre ont lieu dans l'espace scénique qui figure l'intérieur de la maison de Scédase : c'est un endroit où les autres personnages n'ont pas accès, mais qui est parfaitement ouvert au regard du spectateur. Il s'agit du point central vers lequel deux premiers actes convergent et qui conditionne le dénouement de la pièce. Au départ, la maison de Scédase est un espace clos que Charilas et Euribiade aimeraient pénétrer. Elle s'ouvre pendant un acte, accueillant le crime, et se referme par la suite : Scédase revenu de son voyage ne peut plus y rentrer ; et c'est privé de sa maison et de sa famille qu'il se rend à Sparte pour se venger.

Il est intéressant de jeter un coup d'œil sur la pulsion initiale qui conduit les jeunes hommes au crime. Charilas et Euribiade, nous l'avons vu, transforment par la métaphore la maison champêtre en temple qui dissimule « deux sœurs en qui le Ciel admire la nature » (I, 2, v. 52). En conséquence, Évexipe et Théane sont considérées comme « belles nymphes » (II, 2, v. 401) où même Carites (*ibid.*, v. 414) ; leur aspect physique est froid et trop parfait¹⁴ tandis que leur parole laconique par sa nature peut être comparée à celle des oracles (II, 2, v. 433-34). Cette beauté divine est fascinante par son inaccessibilité ; elle attire tout en provoquant la désorientation de l'esprit unie à la pétrification (« Présume qu'opposés à ces belles Méduses, / Toute assurance manque à nos âmes confuses », II, 2, v. 389-90)¹⁵ qui, à leur tour, font surgir un désordre passionnel. Dans un premier temps, les jeunes hommes peuvent jurer à leur précepteur Iphicrate, personnage « modérateur » clamant la nécessité de la

¹⁴ Cf. « Sans imperfection, n'était que trop glacées, / Elles laissent passer stérile un gai printemps... » (I, 2, v. 70-71).

¹⁵ Cf. de même « Ô Cieux ! Y repensant, ce dédale me perd ; / Mon âme ne se peut retrouver, égarée / Dans leur double merveille à nulle comparée » (I, 2, v. 56-58).

sobriété dans tous les faits, surtout les affaires amoureuses, de ne pas outrager l'honneur ni la vertu de leurs nymphes, car la distance de la route et les murs de la maison les en séparent. Toutefois, aussitôt qu'on introduit Charilas et Euribiade dans la maison qui, dans l'imaginaire des jeunes hommes, reste toujours lié au surnaturel (« Ô Sibylle cent fois agréable, tu viens / Tes hôtes introduire ès Champs Elyséens », II, 2, v. 479-80), la distance ainsi que les murs protecteurs s'anéantissent, et ils sont exposés à « l'inflexible beauté » (III, 1, v. 495) qui plonge leurs âmes dans un « précipice affreux » (*ibid.*, v. 539). L'ordre symbolique parfait et sans faute engendre dans l'âme du sujet le chaos ainsi que le désir brutal de détruire cet ordre ; ce désir se mue par la suite en une violence bien réfléchie et ciblée : après leur dernière tentative de convaincre les belles à renoncer à leur honneur, les jeunes hommes les prennent de force. Il est symptomatique sur ce point que Charilas, avant qu'il ne viole Évexipe, lui parle de la « douce violence » (« Tu rétives en vain, ma douce violence / Sous l'enseigne d'Amour vaincra ta résistance », III, 1, v. 765-66).

Pourtant, la scène du viol n'est pas si univoque qu'elle puisse paraître. Grâce au mouvement perpétuel des lieux d'action à travers le cadre scénique, elle se dédouble. Si le spectateur voit parfaitement le viol qui a lieu dans l'espace scénique, on essaie d'en effacer la moindre trace au sein de l'univers fictionnel. Redoutant la vengeance, Charilas et Euribiade égorgent leurs victimes, jettent leurs cadavres dans le puits devant la maison, ferment la porte et s'enfuient :

EURIBIADE

... Car le père, cherchant l'humide sépulture
Où sa race repose, avant que la trouver,
Ne donnera que trop loisir de se sauver.
Sauvés, après, il n'a témoignage qui puisse
Nous convaincre du fait que sur un faible indice. (III, 1, v. 826-30)

L'objectif « pratique » est ici de se débarrasser de tout témoignage afin d'éviter la poursuite judiciaire éventuelle, la condamnation ne s'effectuant à l'époque que sur l'aveu d'un témoin oculaire. Toutefois, cette volonté de faire

disparaître le crime a une autre conséquence : pour Scédase ainsi que pour ses voisins, la scène violente à laquelle ils n'ont pas assisté devient brutale, puisqu'elle reste invisible et incompréhensible ayant toutefois conduit à une catastrophe dont le seul indice est deux cadavres tirés du trou noir de puits. La porte de la maison est fermée (IV, 1, v. 868-69) et le lieu de la scène par conséquent inaccessible ; bien que Scédase ait vu un rêve prémonitoire, ce dernier n'éclaircit pas le mystère faute d'interprétation. L'invisibilité de la scène que l'on ne réussit à reconstituer qu'en partie (les voisins de Scédase auraient vu deux jeunes hommes sortant de la maison) engendre chez le protagoniste une angoisse et une douleur insurmontables :

SCÉDASE

Oncques le Labyrinthe, ouvrage dédalique,
N'eut une obscurité de détours plus oblique.
Contraires arguments me divisent l'esprit,
Ma douleur tout d'un temps se relâche et s'âprit (...)
Irrémisible crime apparaît d'une part. (*ibid.*, v. 949-55)

De même, la découverte de corps de ses filles le fait tomber évanoui (*ibid.*, v. 991-92). Le viol ainsi que la mort s'avèrent donc quelque chose d'incertain, de hasardeux, de frappant qui détruit littéralement l'ordre selon lequel le personnage a cru le monde fonctionner : « Tel acte, en ta présence impuni, montre bien / Que l'univers n'a point de chef qui le régisse, / Que tout roule au hasard, sans ordre et sans justice... » (*ibid.*, v. 1036-38).

La scène centrale de *Scédase* peut donc fonctionner de trois manières différentes. Pour les personnages qui font partie de l'univers fictionnel, elle est soit violente, soit brutale : Charilas et Euribiade, animés par leur désir destructeur, le conçoivent en détail et le mettent en jeu ; pour Scédase, ainsi que pour ses voisins, séparés du moment du meurtre par la distance et par les obstacles physiques, il s'agit d'un fait hors ordre bouleversant leur univers. En ce qui concerne le spectateur, sa position est à la fois intérieure et extérieure au cadre scénique ainsi qu'au monde fictionnel. Dans l'acte V, lorsqu'il s'agit de

demander la punition aux criminels, Agésilas, roi de Sparte, l'intègre dans la fiction : « Lequel ce meurtre vu précisément dépose ? / Lequel fut spectateur et ne l'empêcha pas, / De celles qu'engloutit un violent trépas ? » (v. 1166-68).

Christian Biet commente ces vers :

« Le spectateur est tout à la fois convoqué et refusé puisque tout se déroule, certes sous ses yeux, mais sur un autre plan de réalité. L'unique témoin voit tout et ne peut que rester muet : la fiction tragique le renvoie, non sans culpabilité, à son impuissance et à son infinie distance de la scène. » (2006 : 340)

La distance évoquée fait précisément que le monde fictionnel peut « défiler » sous le regard du spectateur. Une superposition s'opère alors : le spectateur peut percevoir la scène de viol à la fois violente (puisqu'elle s'offre en spectacle) et brutale (puisqu'elle est brutale pour Scédase et les autres personnages dont il voit la réaction) ; toutefois, cette brutalité n'est pas dangereuse pour lui, car dans ce cas, l'écran de représentation le protège, mais la double perception qui se crée établit une circulation entre le réel et son regard. Témoin impuissant, le spectateur fait nonobstant partie intégrante du dispositif théâtral.

Observons également qu'il y a une certaine logique derrière le crime en question : ce dernier naît d'une pulsion brutale qui, dans ce cas, émerge de la volonté de détruire l'ordre divin parfait à l'excès et qui y réussit ; mais tant que le crime se manifeste à la fois invisible et privé de toute cohérence, il paraît lui-même être avatar de brutalité : chez le sujet qui y succombe surgit alors le désir de se venger. Ainsi en va pour Scédase :

PHORBANTE

... Ces vierges revivront immortelles de gloire,
Leurs noms écrits au front du temple de Mémoire.
Mais si ne doit-on pas ocieux négliger
Poursuite ni moyens propres à se venger.

SCÉDASE

Là mon suprême espoir d'allégeance repose,
Là ma dernière joie au monde je propose... (IV, 1, v. 1073-77)

Or, *Le More cruel* ainsi que *Alcméon*, deux tragédies dont la vengeance constitue le motif principal, en outre de confirmer sur certains points la logique précédemment décrite, nous démontreront que ce désir meurtrier, tout en remédiant à l'angoisse que la brutalité entraîne, est surtout un outil pour rétablir l'ordre effondré.

2.2. *Le More cruel et Alcméon*

Dans *Le More cruel et Alcméon*, nous pouvons également repérer la scène centrale fonctionnant à peu près de la même manière que le rapt des filles de Scédase et qui s'avère dans les deux cas le spectacle de vengeance. Concernant *Alcméon*, c'est la folie du personnage éponyme qui, empoisonné par son épouse Alphésibée, voit, par la force du poison, l'espace autour de lui se métamorphoser en un endroit horrible où la terre s'entrouvre, l'ordre naturel se trouve bouleversé et les forces infernales viennent l'attaquer (III, 4). Alphésibée arrive alors dans l'espace scénique avec ses enfants et les sacrifie à Alcméon : celui-ci croit voir devant soi les petits démons qu'il massacre. La protagoniste se délecte de ce spectacle tandis qu'Alcméon n'en conçoit pas la nature véritable puisque cette dernière est couverte par le voile de la folie ; il ne s'en rend compte que lorsque la raison lui revient (IV, 1). Le spectateur, dans ce cas, appréhende la violence vengeresse aussi bien que les tourments d'Alcméon de qui ce massacre, dont il n'a vu de toute évidence que le résultat, reste caché.

Quant au *More cruel*, le spectacle d'horreur que l'on y met en scène consiste en viol de la demoiselle, son assassinat et l'assassinat de ses enfants, sans compter le seigneur se coupant le nez sous le regard de spectateur (IV, V). Il n'y a d'ailleurs que le viol de la demoiselle qui ne soit pas vu par Rivierey, le maure insistant que pour une belle vengeance, il faut que le seigneur regarde

bien attentivement le reste du spectacle (« ... Aie donc la vue ferme / Et garde en cet assaut de faire fausse alarme », V, v. 789-90). Pourtant, la disposition des objets dans l'espace scénique indique que le viol ainsi que les mises à mort ont lieu dans et depuis la tour du château : or, le pont de château est levé et le seigneur en est séparé par la rivière, l'autre côté de château donnant sur la mer où les corps sont jetés. Bien que Riviere voie les corps tombants, la pulsion initiale, la force qui jette ses proches de la tour, lui reste invisible : tout comme Scédase ne voit que les corps violés de ses filles, tout comme Alcméon ne voit que les corps de ses enfants massacrés, Riviere n'aperçoit au bout du compte que le corps de sa femme, violé et percé par le poignard, et les cadavres de ses enfants qui sont de plus couverts d'eau. L'instant de la *mise* à mort lui est inaccessible. Alors, même si la vengeance s'offre volontairement en spectacle — spectacle horrible et/ou délectable selon celui qui le regarde — elle comporte en elle un endroit d'invisibilité, c'est-à-dire un trou dans la représentation : et cet indice de brutalité suscite chez les personnages qui s'y trouvent exposés la nécessité d'y remédier.

Toutefois, ni la vengeance d'Alphésibée, ni celle du Maure ne sont gratuites. Le désir de réparer un ordre effondré leur est sous-jacent ; or, cet ordre se trouve chaviré par la même pulsion difficile à appréhender que la vengeance recèle. Dans *Alcméon*, il s'agit de la passion du personnage éponyme pour la nymphe Callirhoé. Pour le héros ainsi que pour le spectateur, cette passion est bien visible : il entend Alcméon dévoiler ses sentiments à la belle nymphe et lui promettre d'apporter — à tout prix — le collier d'Alphésibée, symbole du mariage, comme gage de son amour (« Je te l'apporterai, je l'arracherai d'elle, / Sans craindre la fureur d'aucune parentèle », I, 2, v. 327-28). À cette condition, Callirhoé donnera suite aux avances du héros ; faire une telle promesse revient donc à trahir la loi conjugale. En revanche, Alphésibée n'a pas assisté à cette scène : elle ne peut que la deviner, même si elle dit qu'elle dispose d'une « preuve forte » de l'infidélité de son mari (II, 1, v. 400). De toute évidence, c'est Eudème, conseiller d'Alcméon, qui a semé le grain de

soupçon dans son âme, Alcméon l'ayant envoyé « ciller d'une nue / L'esprit d'Alphésibée, annonçant ma venue » (I, 1, v. 228-29). De même, Alcméon, lorsqu'il est amené à réclamer à son épouse le collier en question (II, 2), voile ses intentions véritables et masque son désir amoureux jusqu'à ce que ce n'est plus possible. Cette double atteinte à l'ordre conjugal, ressentie de plus tout à fait injuste (« Ai-je frayé la sente à la lubricité / Par quelque banqueroute à ma pudicité ? (...) Allègue, paie-moi de la moindre raison... », II, 2, v. 485-89), fait naître chez Alphésibée une fureur démesurée à laquelle le désir de vengeance se superpose.

Dans *Le More cruel*, la volonté de se venger du protagoniste nous est annoncée dès sa première apparition sur scène, en prologue :

LE MORE

Ô Prophète Mahon qui as sous ta conduite
Tout le peuple qui tient ta loi qui est écrite (...)
Aide, aide à me venger de ce cruel tyran
Qui sur mon pauvre corps ainsi bourrellement
A versé son courroux, et qui de fureur aigre
M'a ainsi tourmenté pour choses si très maigres. (...)
Je ne l'ai offensé pour avoir mérité
Que cet homme cruel jette son feu inique
Contre moi, son esclave et pauvre domestique. (I, 1, v. 1-18)

Ainsi que pour Alphésibée, il s'agit dans ce cas-là de venger l'injustice qui n'est pas pourtant abstraite, mais à l'inverse, touche au corps de façon littérale. Le seigneur, « cruel tyran », abuse de son pouvoir (ce qu'il avoue lui-même par la suite) : le Maure ne comprend donc pas la raison pour laquelle est-il si démesurément puni ; qui plus est, les coups s'abattent sur son dos — ce que la gravure illustrant l'acte I met en évidence — le Maure ne perçoit donc que les coups et la douleur qu'ils provoquent. (Notons par ailleurs que cette fois le spectateur n'a pas accès à cette scène « initiale ».) Il n'y a aucune raison ni logique dans cette conduite excessivement violente qui fait, par conséquent, preuve de brutalité ; et afin de suppléer à la justice, le maure conçoit son propre

projet cruel ayant pour objectif de montrer à son maître « que ce n'est pas ainsi que l'on traite un esclave » (*ibid.*, v. 26).

Il y a donc dans chaque crime que les tragédies baroques mettent en scène un certain endroit d'invisibilité, un trou restant hors ordre et qui contribue à bouleverser ce dernier. Chez les victimes de ce crime surgit, de façon tout à fait naturelle, le désir d'y remédier qui se transforme des fois en désir de vengeance : celui qui se venge se croit agir dans le seul objectif de réparer l'injustice et les défauts de l'ordre. En outre, il ne donne plus crédit aux divinités célestes ni aux lois humaines : maintenant, c'est le vengeur lui-même qui crée son propre ordre invoquant les forces d'enfer et qui décide de la vie ou de la mort des autres, tel maître du hasard. Pourtant, observe René Girard, « il n'y a pas de différence nette entre l'acte que la vengeance punit et la vengeance elle-même » (1972 : 31) : si elle n'est pas arrêtée, la vengeance devient démesurément violente et laisse sa place à la brutalité qui remet le mécanisme en marche. Un cercle vicieux se crée. Mais la brutalité n'y contribue pas nécessairement : nous pouvons observer que souvent, c'est le désir de mourir qui lui fait suite. De même, Scédase, Alphésibée et le Maure vengeurs mettent tous fin à ses jours, peu importe la réussite de leur vengeance. Hypothétiquement, le suicide pourrait être ici l'outil le plus efficace pour restituer l'ordre universel : dans les deux chapitres qui suivent, nous allons examiner les manifestations de la mort volontaire dans l'univers baroque afin de le confirmer.

II. Le suicide baroque : manifestations verbales

« Le plaisir d'une fin correcte, le désir de la rendre humaine et convenable, de la délivrer de son côté inhumain qui, avant de tuer les hommes, les dégrade par la peur et les transforme en une étrangeté repoussante, peuvent conduire à louer le suicide parce qu'il supprimerait la mort. »¹⁶

1. Du déshonneur à la volonté de mourir

L'historien Georges Minois observe dans *Histoire du suicide* qu'il est possible de considérer les années 1580-1620 comme l'époque de la première crise de la conscience européenne où, entre autres, les débats sur la mort volontaire acquièrent une importance primordiale. Parmi les caractéristiques de cette crise, il met en avant « le passage (...) du monde clos à l'univers infini (...), de la vérité innée au doute méthodique, de la certitude au questionnement critique, de l'unité chrétienne à la division entre confessions rivales » ; et ce passage « ne peut se faire sans ébranler tout le système de valeurs » (1995). Les tragédies de notre corpus, imprégnées d'esprit de l'époque, en témoignent de façon on ne peut plus claire : même si l'univers est infini et le personnage dispose d'une grande liberté de mouvement, il n'empêche que les valeurs et les principes sur lesquelles sa vision de la réalité est fondée se trouvent soumises à un questionnement interminable et que le système régissant l'univers paraît ne plus fonctionner.

Cela dit, nous aimerions revenir sur la problématique de l'ordre divin et humain dans les tragédies en question. Nous avons pu constater que l'ordre dit paternel est souvent mis en échec, qu'il existe une opposition entre l'ordre divin et le hasard et que la brutalité unie à la violence nuit à l'ordre en vigueur. Pourtant, ce n'est pas tant le hasard ni les forces infernales qui déstabilisent le système et qui conditionnent les malheurs de l'individu : la tragédie baroque est loin de promouvoir une philosophie fataliste. Ce sont les personnages eux-mêmes qui, soit par leur révolte, soit par leur non-résistance passive, perturbent la stabilité de leur entourage à tout niveau.

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (1955), p. 125.

1.1. L'ordre en faille

Dans chaque tragédie, nous pouvons repérer au moins un personnage qui se révolte contre le pouvoir suprême, qu'il s'agisse d'une divinité ou de son maître. Ainsi Alcmon qui est déchiré par « deux rages à la fois » (I, 1, v. 95), c'est-à-dire poursuivi par le fantôme de sa mère surgi de l'enfer et tourmenté par sa passion pour la belle Callirhoé, refuse — même si Eudème lui indique que refuser, c'est de se mettre en grand danger —, de se plier sous l'ordre de Jupiter, peu importe le prix qu'il devra payer :

Dussé-je hasarder ma fortune et mon los,
Irriter tous les Dieux, les humains et les astres,
Me dussent investir mille et mille désastres,
Dévot, je ne veux plus de tutélaire Dieu,
Plus d'hommages sacrés en mon âme avoir lieu... (*ibid.*, v. 190-194)

Étant donné qu'Alcmon, matricide, se considère dès le début en tant qu'homme damné et qu'il est convaincu que les dieux finissent par le punir, il décide d'obéir à son désir amoureux en violant la loi conjugale. De même, Charilas et Euribiade de *Scédase*, bien que déterminés au départ à modérer leurs passions, renvoient au bout du compte leur précepteur Iphicrate de la maison par une ruse bien préméditée, ce qui leur laisse la liberté absolue de réaliser leur projet criminel : « Courage, nous voilà maîtres naguère esclaves. / Nos amoureux desseins libres n'ont plus d'entraves » (III, 1, v. 621-22). Enfin, même avant que le seigneur Rivier le libère par sa propre volonté, le Maure est résolu de s'insurger contre son maître pour se venger : il est curieux de noter que pour cela, il veut également procéder par la feintise, en se montrant encore plus humble et soumis qu'auparavant (« Or, pour bien me venger, je veux dorénavant / Me montrer devant lui le plus obéissant / Que faire se pourra... », I, 1, v. 31-33). Dans les deux derniers cas, les personnages n'ont pas peur du châtement céleste : les jeunes hommes sont convaincus qu'il vaut

mieux être les serviteurs fidèles de l'Amour ; et le Maure a son propre dieu et sa propre loi destinés à l'aider.

À l'opposé des rebelles, nous trouvons les personnages maîtres qui représentent eux-mêmes l'ordre et le pouvoir, mais qui, à la suite de leur ferme croyance en loi suprême ainsi qu'en faculté de pensée toute-puissante, laissent leurs sujets sans protection malgré tous les avertissements qu'ils reçoivent sous forme de pressentiments et de rêves. Scédase, bien que ses filles lui fassent part de « frayeur subite » qui les saisit, n'y voit qu'une superstition sans importance et part en voyage ; Rivier y répond au récit de rêve horrible de sa femme : « ... fermement je crois / Que Dieu garde ceux-là sous Sa sainte puissance / Qui d'un humble devoir lui font obéissance » (II, 1, v. 238-40) et même si la Demoiselle doute de la loyauté du Maure qui doit l'accompagner dans le château (*ibid.*, v. 261-62), Rivier y fait confiance à son ancien serviteur et met son épouse avec ses enfants sous l'emprise de celui-ci en pleine connaissance de cause : « J'espère bien de toi. Or prends donc en ta garde / Ceux ici que je mets dessous ta sauvegarde » (*ibid.*, v. 282-84). Soulignons de plus que c'est Rivier y qui donne par son propre ordre la liberté au Maure, force vengeresse, désirant se montrer un bon chrétien (« Par ce je me dispose / Le mettre maintenant, *comme j'ai arrêté*, / Plus qu'il ne fut jamais, en pleine liberté », I, 1, v. 118-20, nous soulignons).

De la manière pareille Iphicrate quitte sans broncher la maison de Scédase lorsque ses élèves le prient d'aller avertir leurs parents de la maladie feinte de Charilas, bien qu'il devine leur dessein véritable : il les laisse au gré de celui « qui règne là-haut » :

Ne dissimulons point : Amour cause, possible,
Une douleur qui sent ma présence nuisible,
Mais pensez que là-haut règne dedans les cieux
Qui voit et qui punit les actes vicieux... (III, 1, v. 601-604)

Alcméon, même s'il manifeste clairement sa nature rebelle, est également maître dans son palais, en plus d'être maître de sa femme. Pourtant, il refuse consciemment toute obligation que la loi conjugale lui impose et, lorsque Alphésibée promet de lui rapporter le fameux collier, il s'oblige à s'en aller du palais le plus rapidement possible (« Protestant qu'en revanche une prompte retraite / Sauvera ma raison de totale défaite », II, 2, v. 607-608). Son épouse se considère donc comme affranchie : « J'abandonne le creux d'un second Polyphème, / Esclave d'un tyran, je retourne à moi-même » (*ibid.*, v. 555-56). Le recul d'Alcméon, même s'il fait partie de plus grand projet « révolutionnaire », donne libre cours à la vengeance.

Nous avons donc d'un côté les personnages qui contribuent à ébranler l'ordre existant pour mener à bien leurs crimes ; et de l'autre ceux qui les laissent faire, en se fiant à la justice suprême. Pourtant, dans la configuration présente, les dieux sont sourds aux prières, et l'on peut même avancer que les forces infernales sont de loin plus efficaces : les vengeances, dont les Furies sont responsables, réussissent mieux que la punition des criminels. De la sorte, les personnages abandonnant leur domaine ôtent délibérément leur protection de l'espace ainsi que de ceux qui y demeurent tandis que les personnages criminels s'en servent — voici le revers de la liberté. Il importe cependant de noter que même si les dieux se taisent et les maîtres se retirent, les lois morales c'est-à-dire les obligations d'honneur restent, puisqu'ils relèvent de la vertu qui ne dépend pas de l'entourage, mais de l'individu lui-même¹⁷. Par conséquent, lorsque l'ordre « extérieur » s'affaiblit, la brutalité vient y percer les trous par lesquels le désordre du réel peut s'infiltrer dans l'espace, et la violence en prend son relais. C'est alors la vertu qui se trouve attaquée ; et cette attaque qui ne peut pas être détournée provoque chez le personnage victime l'angoisse et les tourments insupportables provenant du sentiment d'être déshonoré, bref, du déshonneur qui s'avère le trou dans le système des lois.

¹⁷ La vertu est ici comprise en tant que force d'âme et capacité individuelle à agir selon la morale en vigueur (Vattimo et al. 2002 : 1649-50).

Or, le déshonneur et les intentions suicidaires se trouvent en interdépendance étroite¹⁸. Passons en revue tous les personnages qui, à un certain moment, expriment leur volonté de mourir : nous allons découvrir que ce désir peut leur venir de la seule idée de dégradation possible. Dans *Le More cruel*, le Maure est persuadé qu'il vaut mieux quitter la vie que porter dans l'âme la honte infligée par les coups de bâton (I, 1, v. 27-28) ; et la Damoselle, au moment où elle comprend que le Maure va le violer, lance : « Déflorer mon honneur, plutôt, ô Seigneur Dieu, / Tout en un même instant que je meure en ce lieu ! » (III, 1, v. 439-40). Pareillement, Évexipe et Théane jurent à Scédase que leur chasteté leur sera toujours le plus cher des trésors et qu'elles la garderont face à n'importe quel péril ; Scédase lui-même, ayant découvert les corps violés — le déshonneur qui vient de couvrir sa famille —, ne souhaite que passer dans l'au-delà (cf. IV, 1, v. 1041-44). Même Charilas et Euribiade, lorsqu'ils se trouvent dans la situation où la passion pour les filles de leur hôte absent les incite à enfreindre la loi d'hospitalité (ce qui ne tarderait pas à démanteler leur honneur), envisagent premièrement la mort volontaire :

CHARILAS

... ce même bras ouvrira l'Orque noir,
Si ta pitié n'invente un moyen salutaire
Qui m'arrache des ceps de ce tyran corsaire (l'Amour).

EURIBIADE

Esclave sous son joug, réduit au même sort,
D'un trépas avancé tu m'obligerais fort... (III, 1, v. 488-92)

Quant à *Alcméon*, pour Alphésibée qui se trouve en face de son époux infidèle, il n'y a pas également de différence entre la honte d'être trompée et le trépas lorsqu'elle invite Alcméon à arracher son cœur de sa « sanglante main » (II, 2, v. 566) ; et le protagoniste lui-même est à un doigt de se planter l'épée dans la

¹⁸ Notons au passage que dans notre analyse, nous discernons les manifestations verbales du désir suicidaire de l'acte de la mort volontaire. Les personnages peuvent être très éloquents sur le sujet du suicide, mais cela ne veut pas dire qu'ils passent nécessairement du verbe à l'acte : plutôt à l'inverse, il est plus probable que ceux qui évoquent peu leur désir de mourir se suicident finalement.

poitrine au moment où il repense au massacre horrible qu'il vient d'exécuter dans son propre palais...

Donc même si dans certains cas le déshonneur, résultat de la destruction du dernier point stable dans l'ancien système d'ordre et de valeurs, ne conduit pas directement au suicide (nous verrons pour quelle raison), tout au moins fait-il y réfléchir, car pour les personnages, l'honneur revient systématiquement à la vie¹⁹ ; et le déshonneur qui fait effondrer le système équivaut à la mort. À ce propos, Ariette Farge note que dans la société française du XVI-XVIIIe siècle « l'honneur est considéré comme un bien essentiel, comparable à celui de la vie, qui doit être protégé par tous les moyens » et cite un extrait très éloquent de *Pratique criminelle* de Jean de Mille (1541) : « Je me suis surtout attaché à ce qui regarde les crimes contre les personnes : la perte d'un bien, d'un patrimoine, est toujours réparable par un moyen ou un autre, celle *de l'honneur ou de la vie jamais* » (1987 : 571-572, nous soulignons). Qui plus est, bien que les tragédies n'en témoignent pas de façon directe, à l'époque, la personne déshonorée aurait pu se trouver exclue de la société par la peur d'une certaine contamination morale (*ibid.*). Si l'âme est détruite, si l'on est littéralement mort pour les autres, la mort volontaire n'est-elle pas souhaitable dans l'optique où il n'y a plus de différence entre la Terre et l'enfer ? Alors, tout désir suicidaire du personnage baroque pourrait se résumer en une seule phrase : « Il vaut mieux mourir qu'être déshonoré ».

1.2. Vengeance, étape intermédiaire

Nonobstant, une autre étape vient s'inscrire dans la manière dont certains personnages réagissent à la honte qui les couvre ou peut les couvrir : étant donné qu'ils n'ont plus aucune raison à redouter la mort, ils peuvent se permettre de tourner leurs desseins vers le crime, et notamment vers la

¹⁹ Il est même plus cher que la vie : « Plutôt mille trépas que l'honneur m'abandonne », dit Évexipe à son père (*Sc.*, II, 1, v. 297) ; « Ravissant l'honneur que tant soigneusement / Je gardais et tenais plus cher que ma vie même », la seconde La Demoiselle du *More cruel* (IV, 1, v. 572-73).

vengeance. (Cela dit, nous sommes toujours en regard du même cercle vicieux où la violence entraîne la brutalité qui entraîne la violence...) La réaction première d'Alphésibée à la nouvelle de l'adultère d'Alcméon n'est pas d'implorer désespérément la mort aux forces supérieures, mais de vouloir se faire justice :

Mais demeure là-haut, Jupiter ocieux,
Qui connive, fauteur d'un monstre vicieux,
Demeure en ces horreurs l'Érébique cohorte :
Pour me venger du tort, j'ai la dextre assez forte (...)
De cœur je n'en ai moins et faut que du pervers,
À tel prix que ce soit, je purge l'univers. (II, 1, v. 377-90)

Ces vers témoignent par ailleurs une fois de plus que la vengeance est une prise de pouvoir pour ne pas dire une autopromotion aux rangs supérieurs : Alphésibée refuse l'aide divine et même infernale. Alors, quand elle se donne la tâche ardue de purger tout l'univers de l'infidèle, elle s'attribue les fonctions d'un dieu et non pas sans raison valable, car les êtres suprêmes ne font rien afin de le punir.

Le Maure déshonoré ne désire également que se venger de son seigneur : l'intégralité de ses monologues est consacrée à l'explication de cette volonté ainsi qu'à l'élaboration du projet précis de réparation. Il constate toutefois entre parenthèses qu'il est prêt à mourir en se vengeant. Quant à Scédase, celui-ci se trouve dans une situation particulière : stoïque de par sa nature, ce vieil homme vertueux témoigne de sa disposition à mourir lors de sa première apparition sur scène ; pourtant, il ne peut pas y procéder tant qu'il n'aura pas rempli ses obligations paternelles (« Mon ombre sans regret passera chez les morts, / Du plus tôt que l'hymen assorti me les place / Quelque part en lieu propre à leur fortune basse », II, 1, v. 256-58). À la découverte du sort horrible de ses filles, il ne désire que suivre leurs pas. Son voisin Phorbante lui indique que l'on ne doit toutefois laisser le crime impuni, et Scédase y consent, car il y voit la possibilité de réparer l'injustice, mais l'idée de la mort volontaire

l'accompagne toujours : « Et ces vœux accomplis, chères ombres, après, / Votre vieil géniteur vous rejoindra de près » (IV, 1, v. 1087-88). Pour le Maure ainsi que pour Alphésibée, d'ailleurs, la vengeance n'est également que l'étape intermédiaire avant de se donner la mort : c'est qu'ils n'en parlent pas autant que Scédase.

En outre, il faut remarquer que ces trois personnages décidés à rendre le mal pour le mal sont les seuls qui se suicident. Ce qui est important ici, c'est leur liberté relative qui rend la vengeance et le suicide possibles : le Maure est désengagé de ses liens par la décision de son maître, Alphésibée par la trahison de son époux, Scédase est initialement un homme libre. Or, les personnages qui se trouvent, à un moment donné, dans la position de victime, en face de quelqu'un qui les dépasse par sa puissance, ne disposent pas de telle possibilité. Il ne leur reste donc qu'à mettre son penchant à la mort volontaire dans la parole, en implorant la mort à leurs bourreaux. De manière curieuse, ils essaient de donner par là à leur trépas bien probable une apparence sacrificielle.

2. « La mort n'est en ton choix... »

2.1. Le voile de sacrifice

Dans son étude sur la mort volontaire dans le théâtre anglais de la Renaissance *Du couteau à la plume* (1977), Bernard Paulin décrit deux manières les plus répandues de manifestation verbale du désir de mort : le chantage au suicide, « manœuvre douteuse » mal vue, et l'invitation au suicide, « l'inverse du chantage puisque (...) l'invitation au suicide peut s'inspirer de la pitié aussi bien que de la haine » (*ibid.*, 314-317)²⁰. Dans les pièces anglaises de l'époque, le chantage se fait voir à l'égal de l'invitation : or, ce qui frappe à l'examen de notre corpus, c'est que le chantage au suicide n'y existe pas. Nous nous

²⁰ Pour y voir plus clair, observons que le chantage au suicide, quand il se manifeste dans la parole, exclue l'interlocuteur de l'acte de la mort volontaire. En revanche, lorsqu'il s'agit de l'invitation, c'est à l'interlocuteur que l'on demande la mort.

gardons d'en tirer des conclusions générales sur l'ensemble de la tragédie baroque, mais il est possible que le chantage au suicide n'apparaisse dans le théâtre français qu'à la fin des années 1620, dans les premières tragédies classiques. Une explication qui s'y prête — tout au moins en ce qui concerne les pièces en question —, c'est que par le chantage, on augmente son pouvoir sur celui à qui on l'adresse²¹, mais tant que la relation des maîtres et des esclaves s'avère renversée dès le début, que l'ordre est en faille, et qu'il est difficile, voire impossible, à une victime de quitter l'espace où la scène violente a lieu, ne serait-ce que pour aller chercher l'épée ou le poison, le chantage au suicide perd toute son efficacité.

Nous aimerions toutefois reprendre la notion de l'invitation au suicide que Bernard Paulin utilise dans son analyse et souligner que dans notre corpus, c'est bel et bien la configuration principale de la pensée suicidaire des personnages. Examinons son fonctionnement de près à partir de trois exemples. Évexipe et Théane, la Damselle et Alcméon se trouvent tous à un moment donné dans la situation où ils sont amenés à implorer la mort pour les mêmes raisons.

On peut noter d'emblée certaines différences entre les contextes où le comportement suicidaire des personnages masculins et féminins se manifeste. Il va de soi qu'à l'époque, l'homme disposait d'une liberté de mouvement et de puissance dépassant celles d'une femme ; cela se voit également dans notre corpus. Si les femmes victimes (filles de Scédase et la Damselle) ne peuvent pas se donner la mort elles-mêmes et il ne leur reste qu'à la solliciter, c'est qu'elles se trouvent dans un espace clos. Dans la maison paternelle à la porte fermée ou au haut de la tour du château de leur mari, face à une force qui est

²¹ Le principe hégélien de la maîtrise et de la servitude se met alors en marche : comme explique Hegel dans *La Phénoménologie de l'esprit*, la différence principale entre le maître et l'esclave réside dans le fait que le maître maîtrise à proprement parler ses relations avec la mort. Or, si l'esclave ose affronter la mort, il change de position et devient maître lui-même (2002 : 192-195). Dans la tragédie classique (tout au moins en ce qui concerne le théâtre de Corneille et de Racine), le chantage au suicide sert toujours d'outil de manipulation efficace : il est très rare qu'un personnage ne prenne pas son maître sous son emprise suite à une menace de suicide bien lancée.

venue remplacer le pouvoir ancien du maître des lieux, elles demandent à leurs bourreaux de les tuer. Pourtant, rien ne peut empêcher Alcméon de fuir la scène violente du massacre et de quitter son palais. C'est pour cela que d'abord, il pense sérieusement à se tuer par sa propre main afin d'expier son crime (« Je ne vous requerrai de merci, chères ombres, / Que reçu citoyen de vos demeures sombres », IV, 2, 1046-47) — le choix dont les personnages féminins sont privés —, mais c'est Eudème qui l'arrête, en lui rappelant que le suicide est « un énorme homicide, / Pire que ne fut onc le pire parricide » et que les dieux vont sans aucun doute le punir en imposant à Alcméon la peine « de n'entrer d'un siècle aux Élysées » (*ibid.*, v. 1054-60). En regard de cette interdiction morale, Alcméon change de stratégie pour demander un acte de grâce à son conseiller : « ... délivre-moi de peine : / Choisis ce col, ce sein, ce flanc. Voilà de quoi / Par un acte pieux tu couronnes la foi » (*ibid.*, v. 1075-77). (La grâce qu'Eudème lui refuse, car il est lui-même lié par un vœu qu'il ne peut pas rompre.) Ainsi, tous les personnages que nous avons évoqués se trouvent bornés par un pouvoir supérieur qui les prive de liberté ultime, celle de s'immoler²².

Dans une telle situation, certains personnages ont tendance à métamorphoser, par leur pensée suicidaire, la mort tant désirée en sacrifice. Notons qu'en général, la mort volontaire peut se décliner selon trois modalités : dans son œuvre fondatrice *Le Suicide*, Émile Durkheim discerne le suicide égoïste que cause la désintégration de l'homme dans la société, le suicide sacrificiel par devoir devant son état ou sa patrie, et le suicide anémique par la colère ou par la déception (2002 : 314-328)²³. L'acte suicidaire tel qu'il est préfiguré par la

²² En outre, l'invitation au suicide que l'on fait à son interlocuteur est d'habitude précédée ou accompagnée par un dernier appel désespéré aux forces suprêmes. Théane prie la Terre de l'engloutir pour ne pas subir le viol (Sc., III, 1, v. 745-46). La Damselle demande la mort au « Seigneur Dieu » (MC, III, 1, v. 439-40), et Alcméon aux « nuits de l'Érèbe » et à « fatale Clothos » (Alc., IV, 2, v. 1018-21). Comme ces forces se révèlent, une fois de plus, impuissantes, la seule option concevable est dès lors de s'adresser à un être humain.

²³ Certains auteurs parmi lesquels on peut citer Edgar Morin, ne considèrent pas le sacrifice en tant que suicide, mais pour nous qui partons de la définition durkheimienne de la mort volontaire, chaque acte, qu'il soit verbal ou physique, par lequel l'homme manifeste en toute connaissance de cause qu'il est prêt à mourir, reste suicidaire.

parole des personnages se trouve à mi-chemin du sacrifice au suicide égoïste : on aimerait se tuer aussi bien à cause de la désintégration que le déshonneur provoque que par un devoir, mais cette fois-ci devant sa famille. L'exemple le plus éclairant de cette réfiguration est l'invitation au suicide que la Demoiselle fait au Maure après avoir été violée par celui-ci : ayant constaté qu'on lui a dérobé son honneur et, par voie de conséquence, la vie, elle lui propose de l'exécuter sur-le-champ.

La Damoiselle

... Tu ravis mon honneur et vie tout d'un coup.
Tiens donc, égorge-moi ! Ha ! Tu tardes beaucoup !
Je me tiendrai heureuse, ainsi qu'au sacrifice,
Innocente on conduit la débile génisse. (...)
La mort est mon soulas, la mort m'est agréable,
Ayant perdu l'honneur, chose tant honorable.
Mais fais-moi, ô bourreau, le pis que tu pourras :
Arrache-moi les yeux, arrache-moi les bras,
Mets en pièces mon corps, tenaille-moi, déchire
Mon cœur en mille parts, c'est ce que je désire.
Dépêche vite ! Je ne crains point la mort,
Pourvu qu'à mes enfants tu ne fasses aucun tort. (IV, 1, v. 575-88)

Tant qu'il n'y a plus à perdre, et que la mort seule pourra soulager sa peine, la Damoiselle se compare à un animal de sacrifice que l'on conduit à l'autel. Elle offre au Maure la possibilité d'assouvir son désir de vengeance et de la tuer de façon la plus sanglante et, dans ce contexte, la plus spectaculaire qui soit ; mais par ce geste même, elle aimerait sauver la vie de ses enfants en se sacrifiant, et non pas seulement par l'amour de mère, mais parce qu'elle se sent coupable devant eux (« Mes petits innocents, combien ai-je de tort / D'être l'occasion de votre tendre mort / Pour avoir trop été de vous peu curieuse », *ibid.*, v. 599-601).

De même, Alcméon tourmenté par le meurtre de ses enfants qu'il vient d'exécuter arrive à la conclusion que pour racheter ses méfaits, le suicide est la seule issue envisageable : « Si, criminel, on n'a sa grâce de si loin, / De vous

propicier plus près il est besoin²⁴ ; / Rendre le sang au sang, l'âme à l'âme versée, / Possible amenderont ma cruauté passée » (IV, 2, v. 1048-51). La mort volontaire se revêt en offrande : Alcmeon désire payer le prix juste pour son atrocité démesurée ; et il n'est pas sans importance que lorsqu'il est amené à inviter Eudème à le tuer, il souligne qu'il s'agira d'un acte pieux, par lequel son serviteur acquerrait la faveur « des Dieux et des mortels » (*ibid.*, v. 1073).

Le suicide que l'on couvre de voile de sacrifice a une fonction cruciale. Nous avons eu l'occasion de constater que dans les tragédies en question, la brutalité, la violence et la vengeance formaient un cercle vicieux et indestructible. Or, c'est la mort volontaire qui, de par sa dimension sacrificielle, permettrait en sortir. René Girard fournit une explication de mode de fonctionnement de la violence dans une communauté dans *La Violence et le sacré* (1983). Selon lui, la violence enchaîne la vengeance qui enchaîne à son tour la violence jusqu'à ce que le tout dépasse les bornes, et le sacrifice sert dans ce cas à la limiter et à la détourner vers une victime de substitut :

« Quand elle n'est pas satisfaite, la violence continue à s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux. Le sacrifice cherche à maîtriser et à canaliser dans la « bonne » direction les déplacements et substitutions spontanés qui s'opèrent alors. » (*ibid.*, p. 24)

Dans les sociétés avancées, note Girard, c'est le système judiciaire qui écarte la violence et qui peut l'exercer lui-même sans peur de la vengeance. En revanche, en ce qui concerne les sociétés primitives où le système judiciaire n'est pas encore élaboré, la communauté tient la violence « en respect » par les rituels de sacrifice, qui devraient satisfaire le désir de se venger (*ibid.*, pp. 32-38). Dans les tragédies de notre corpus, nous l'avons vu, il est difficile de trouver un système qui fonctionne, qu'il soit judiciaire ou religieux. Alors, l'invitation au suicide qui recèle l'idée d'un autosacrifice prend pour visée

²⁴ « Comprendre : puisque vivant et sur terre, le criminel ne peut pas être gracié si loin des Enfers, il doit se rendre favorables les fantômes de ses fils en se rapprochant d'eux (c'est-à-dire en se tuant) », explique-t-on ces deux vers en commentaire (Biet 2006 : 437).

d'arrêter les représailles (tout au moins au niveau de la famille) : la Damoiselle veut sauver ses enfants ; de toute évidence, Alcméon qui n'est pas toutefois privé de grandeur d'esprit aspire à la mort de peur que la malédiction maternelle qui pèse sur lui ne provoque des conséquences encore plus graves pour son entourage.

2.2. L'écran de la pensée suicidaire

Il est intéressant de noter que l'objectif de s'offrir est absent de l'invitation au suicide des filles de Scédase : à l'inverse, celles-ci menacent leurs bourreaux de la poursuite que leur père ne va pas tarder à entreprendre (III, 1, v. 805-10) ; elles avancent également qu'il leur sera plus facile de mourir que de ne pas se venger : « Ou tu m'égorgeras ou je vais t'étouffer, / Invoquant de renfort les Dires de l'Enfer » (*ibid.*, v. 795-96), « Plutôt que d'y manquer (à la vengeance), l'Érèbe m'engloutisse » (v. 810). Cela s'expliquerait par le fait qu'il n'y a dans l'espace scénique personne d'autre à qui l'on se sacrifie : Scédase est hors scène, donc hors danger, en outre il est peu probable qu'après le viol deux jeunes filles pensaient à sauver de la violence la communauté entière ; de même, il se peut que la violence doive s'accumuler avant que la pensée de sacrifice vienne au personnage. Toutefois, partant de cet exemple, nous pouvons repérer un autre mode de fonctionnement de la pensée suicidaire. Cette dernière sert de l'écran qui s'interpose entre la conscience angoissée du personnage et l'évènement brutal : le déshonneur qu'il vient de subir ou qu'il va subir dans l'avenir le plus proche.

La mort volontaire est une mort faussée qui remédie à l'angoisse devant l'incertitude de la mort véritable, ce que maints philosophes mettent en avant dans leurs réflexions sur le phénomène²⁵. Sans vouloir faire un panorama exhaustif de tous les raisonnements sur le sujet, nous nous limitons ici à

²⁵ Voir, par exemple, chapitres consacrés au suicide dans *La Mort* de Vladimir Jankélévitch, dans *Figures de la mort* de Jean-Marie Brohm ou bien encore dans *Dits et écrits III* de Michel Foucault.

résumer brièvement la pensée de Maurice Blanchot (1955 : 109-154), qui nous semble être la plus concise et la plus adaptée à nos besoins. Pour Blanchot, la mort se dédouble : l'une, la mort véritable est absolue et insaisissable, elle « n'est liée à *moi* par aucune relation d'aucune sorte » ; l'autre est la mort que l'on peut envisager, qui s'offre à la représentation, qui a « comme extrême horizon la liberté de mourir et le pouvoir de se risquer mortellement » (*ibid.*, 129-130). Cette dernière mort est donc la mort volontaire qui voile la mort absolue et infinie ; en d'autres termes, nous pouvons considérer le suicide comme écran symbolique qui se dresse entre le Réel de la mort et la conscience humaine en protégeant cette dernière de tout effet nuisible qui soit.

Alors, les personnages, dès qu'ils se trouvent dans une situation où ils pressentent que leur honneur va être mis en péril et que le Réel va s'infiltrer au sein du dispositif, ou bien dans une situation où ils viennent d'être privés de l'honneur, préméditent de se tuer afin de combler (ne serait-ce que dans l'imaginaire) le trou percé par la brutalité ainsi que pour calmer son angoisse qu'engendre la proximité du Réel. Lorsque la Damoselle découvre le projet du Maure, elle implore la mort à Dieu « pourvu que l'on n'ait point ma chasteté ravie » (IV, 1, v. 442), après le viol, nous l'avons vu, son projet se raffermi et prend l'apparence d'un sacrifice. Bien qu'il ne manifeste pas son penchant suicidaire avant le massacre de ses enfants pour la seule cause qu'il ne puisse prévoir ni sa folie, ni cette scène horrible, Alcméon aimerait quitter le monde afin de se trouver les « bourreaux plus doux », et l'Enfer se transforme dans sa pensée en « un Élyse » (IV, 2, v. 1029-30). Évexipe et Théane, quant à elles, passent du désir d'être engloutis par la Terre (III, 1, v. 745) au désir de se venger. La vengeance, d'ailleurs, est un autre outil efficace pour faire écran au Réel : même si l'ordre que l'on va restituer par cette action est un ordre violent, il vaut mieux que le désordre (nous aurons occasion d'y revenir dans le dernier chapitre de cette analyse). Pourtant, même dans ce cas — et nous pensons non pas seulement aux filles de Scédase, mais également aux autres personnages

qui se vengent ou pensent à se venger —, la mort volontaire, le dernier choix libre, plane toujours dans l'horizon des possibilités.

Pourtant, les victimes sont privées de leur liberté ultime, car une autre mort, cette même mort violente, angoissante, anonyme les attend. Charilas et Euribiade tuent Évexipe et Théane pour ne pas laisser de témoins de leur crime et pour exclure toute possibilité de vengeance ; Eudème réussit à persuader Alcméon que la vie vaut bien la peine d'être vécue, en substituant les événements morbides de son passé et les images floues de son avenir par l'oubli et par l'image « d'une jeune maîtresse » (IV, 2, v. 1084-87), mais Alcméon périt quelques moments plus tard en bataille avec les frères d'Alphésibée : par leur main, sa femme vengeresse lui donne le dernier coup mortel. Finalement, le Maure rétorque cruellement aux implorations de la Damoselle : « *La mort n'est en ton choix, tu ne la peux élire, / Car quand il me plaira j'ai tout seul les moyens / De te faire passer les Champs-Élyséens* » (V, 1, v. 806-808, nous soulignons) ; il ne la perce de l'épée qu'après avoir jeté tous ses enfants du haut de la tour. La tragédie baroque s'avère d'autant plus cruelle que les personnages victimes ne peuvent pas élire la mort moins horrible pour eux, car leurs bourreaux sont impitoyables, et c'est donc la mort véritable qui les atteint. L'invitation au suicide des victimes ne porte jamais ses fruits ; en revanche, le désir suicidaire des personnages qui choisissent la voie de vengeance s'accomplit toujours en acte. Serait-ce une fois de plus la tentative de sortir du cercle de la brutalité et de la violence ou bien le simple désir de parfaire la réparation des torts infligés ? C'est ce que le chapitre suivant se propose d'explorer en plus d'analyser les influences que le suicide exerce sur l'espace scénique.

III. Le suicide baroque : un acte sacrificiel

« ...notre sensibilité est un abîme sans fond que rien ne peut combler. Mais alors, si rien ne vient la contenir du dehors, elle ne peut être pour elle-même qu'une source de tourments. Car des désirs illimités sont insatiables par définition... »²⁶

1. Scédase, ou la vengeance ratée

Dans les tragédies de notre corpus, les motifs de vengeance, on l'a vu, sont omniprésents : deux tragédies sur trois, et notamment *Alcméon* et *Le More cruel*, sont centrées autour du désir vindicatif du protagoniste, *Scédase* l'utilise également afin de mieux expliquer les actions du personnage éponyme. Le phénomène n'est pas rare à l'époque : dans le théâtre élisabéthain, *revenge play* connaît son épanouissement ; en ce qui concerne le théâtre français, les pièces mettant en scène les personnages qui se rendent justice sont remarquablement nombreuses (cf Rousset 2002 : 84-87, Forsyth 1994). C'est que la vengeance justifie parfaitement toutes les horreurs dont la tragédie baroque foisonne, installant un cercle vicieux :

« De tous les thèmes dramatiques, la vengeance (...) offre à foison les corps déchirés, les tombeaux, les gibets, les morts tourmentées ; elle autorise le sang, les supplices provoquant d'autres supplices, parce que la vengeance engendre la vengeance ; elle se nourrit du spectacle de la souffrance, de cette souffrance qu'on retarde, qu'on prolonge, qu'on amplifie... » (Rousset 2002 : 84)

Dans son étude du thème de la vengeance dans la tragédie française de Jodelle à Corneille (1994), Elliott Forsyth conclut que l'utilisation de ce thème contribue également à l'évolution du genre, permettant aux dramaturges d'adopter « comme principe de base le conflit qui surgit entre deux forces opposées dans l'âme d'un seul être » (*ibid.*, 411-412). À la lecture de ses analyses des tragédies baroques où ledit conflit se manifeste, on s'étonnera d'ailleurs de voir que dans la plupart des cas, l'issue en est prévisible : une fois son acte réussi, celui qui se venge met fin à ses jours. Nonobstant, Forsyth se

²⁶ Durkheim 2002 : 273

limite à constater le fait sans le commenter d'aucune manière, son examen étant focalisé plutôt sur l'évolution du thème de la vengeance dans le contexte historique que sur les liens causatifs qu'il entretient avec les autres phénomènes de la même nature. Nous n'avons pas non plus réussi à trouver d'autres analyses qui expliqueraient cette relation : si l'on parle encore de temps en temps du suicide vindicatif (ce qui ne relève pas de notre cas), on ne paie nulle attention au suicide exécuté à la suite d'une vengeance. À notre avis, cette dépendance curieuse mérite toutefois d'être creusée en détail : loin de vouloir réduire les suicides de Scédase, du Maure et d'Alphésibée à un simple outil pour résoudre le conflit intérieur (bien qu'ils aient assurément cette valeur), nous aborderons le fonctionnement de la mort volontaire dans l'optique précédemment cernée, en nous interrogeant, entre autres, sur la position de l'acte suicidaire par rapport au cercle de la brutalité et de la violence. Cela dit, il nous semble raisonnable de nous intéresser d'abord au suicide de Scédase qui fait suite à sa tentative de représailles mal réussie pour en venir à ceux du Maure et d'Alphésibée, deux vengeurs exemplaires.

1.1. Vengeance ratée, suicide réussi

Rappelons-nous que le penchant suicidaire de Scédase traverse en leitmotiv toute la pièce : homme âgé, il aimerait quitter la vie aussitôt qu'il aura fait marier ses filles ; à la découverte horrible des corps d'Évéxipe et Théane, il est déjà prêt à se tuer, mais son voisin Phorbante lui insuffle la pensée de la nécessité de venger le forfait, ce qui retarde d'une certaine manière le suicide qui s'accomplit à la fin du cinquième acte. Comme il est vaillant et assez rationnel, Scédase ne pense même pas au « lynchage », mais part à Sparte pour demander justice auprès de l'ordre en vigueur : pourtant, on le lui refuse sous le prétexte qu'il n'y a personne qui ait vu le crime. De plus, les représentants du système judiciaire tolèrent mal « la douleur sensible » qui agite Scédase et qu'on lui conseille de tempérer « d'un peu de patience » (V, 1, v. 1221-24). L'angoisse de celui-ci est pourtant tellement grande qu'il réagit très mal à cette

tentative extérieure de remettre en ordre son esprit, qualifiant ses interlocuteurs des « assassins exécrationnels » (*ibid.*, v. 1226). Par conséquent, on le jette dehors.

Il est vrai que Scédase se serait probablement tué même si le pouvoir avait soutenu son projet vindicatif ; et dans ce cas, il aurait été question d'un sacrifice pur, d'une dernière offrande à ses filles ; mais le refus ainsi que l'expulsion subie par le protagoniste contribuent, nous semble-t-il, à transformer son suicide en un véritable spectacle où l'acte de la mort volontaire recèle, outre la fonction sacrificielle, d'autres fonctions qui ne sont pas moins importantes.

Ce qui frappe d'emblée quant à cette mort volontaire, c'est la façon dont elle est agencée. La bienséance n'est pas encore en vigueur dans la tragédie baroque ; et les trois suicides de notre corpus s'effectuent dans l'espace scénique. Pourtant, le suicide de Scédase dépasse de loin les deux autres de par son aspect spectaculaire : c'est une cérémonie, ou peu s'en faut. Dès le début, cette mort volontaire est considérée comme un acte qui s'offre au regard. Rejeté du temple de justice, Scédase invite les amis qui l'ont accompagné à assister à son suicide : « Vous que même péril menace désormais, / Venez un acte voir mémorable à jamais, / Acte vraiment pieux ou plutôt sacrifice / À mes filles voué pour un dernier office » (*ibid.*, v. 1242-46). Le suicide s'avère dans ce contexte un acte impressionnant par excellence, qui fait preuve de piété, et, tout comme les invitations au suicide, s'attribue le caractère sacrificiel.

La configuration de l'espace où cet acte a lieu le confirme : Scédase se donne la mort sur le tombeau de ses filles (« Chère tombe qui tiens mon espérance morte, / Autres effusions que moi je ne t'apporte », *ibid.*, v. 1321-22), entouré du chœur des leuctriens, donc littéralement entouré de spectateurs de tous côtés, mais de spectateurs qui commentent l'action, le chœur ayant ici la même fonction que dans la tragédie grecque. La scène du suicide commence par l'intervention des leuctriens qui chantent le sort misérable de l'homme en

soulignant le fait que même les hommes les plus chastes et les plus vertueux, comme Scédase, ne soient pas mis à l'abri des malheurs. Suit la tirade de Scédase qui demande à ses amis de lui « prêter la dernière peine de piété » (*ibid.*, v. 1313-15), en d'autres termes de l'assister dans ses intentions ; puis, à la suite d'un court commentaire du chœur qui demande les dieux de « divertir » l'âme de Scédase de l'envie suicidaire, Scédase prononce son monologue anthume où il se définit en tant que « brebis qui s'immole » (*ibid.*, v. 1325), affirmant une fois de plus qu'il s'agit pour lui de s'offrir en sacrifice. Le tout se clôt par la tirade d'Évandre qui loue le courage du protagoniste et promet qu'on va honorer sa mémoire chaque année par « une pluie de fleurs » (*ibid.*, v. 1363). Il ne s'agit donc pas d'un suicide égoïste, que l'on accomplit dans une solitude parfaite, entre quatre murs, en laissant découvrir à ceux qui viendront un corps défiguré, mais à l'inverse, d'un spectacle destiné à susciter chez les spectateurs l'admiration mêlée à la pitié, ainsi qu'à les amener, nous semble-t-il, vers le comble des émotions, sinon vers le catharsis.

1.2. Un suicide multifonctionnel

Outre de se sacrifier, et par conséquent de canaliser la violence vindicative, Scédase, en se donnant la mort, tente tout de même d'assouvir son désir de se faire justice. La communauté à laquelle il appartient ne va pas en souffrir : c'est dans l'au-delà qu'il part à la recherche de cette possibilité. Étant donné que le système judiciaire l'a rejeté, Scédase se demande s'il n'existe un arbitre plus charitable « dans le trône céleste » (V, 1, v. 1239-40) et stipule en face des leuctriens que lui, « de toute justice humaine désespère / (...) va voir si là-bas en l'éternelle nuit / Sa plainte repoussée aura point plus de fruit » (*ibid.*, v. 1310-12). Il est intéressant de noter sur ce point que même si l'évènement portant des indices de la brutalité fait littéralement égarer l'esprit de celui qui le subit (Scédase perd ses sens lorsqu'il découvre les cadavres de ses filles), que même si cet évènement fait preuve d'une certaine invisibilité, les personnages le (re)constituent assez rapidement pour combler le vide en s'imaginant ce qu'aurait pu se passer. Ainsi, le chœur, c'est-à-dire les habitants du village qui

ne peuvent se fier qu'aux rumeurs, parle sans broncher des « deux hôtes, monstres en nature / (qui) Ont éteint le double flambeau / De sa pudique géniture / Après l'honneur mis au tombeau » (*ibid.*, v. 1301-304). De même, Scédase qui blasphémait les Dieux (« ... l'univers n'a point de chef qui le régisse, etc. », *ibid.*, v. 1036-1040) retrouve sa foi et son espérance puisqu'il lui est difficile de passer dans l'au-delà en sachant qu'il n'y aura rien. Ainsi, le trou que la brutalité perce dans le dispositif commence à être rempli à l'aide de l'imaginaire des personnages ainsi qu'à l'aide de la vengeance. De même, il est curieux de noter que l'expression « se faire justice » est synonyme du mot « vengeance », puisque la vengeance surgit là d'où la justice habituelle est absente. Celui qui se venge se fait ou même se *refait* justice, se *rebâtit* un ordre personnel : ce que le geste suicidaire de Scédase confirme.

Qui plus est, le monologue anthume de Scédase s'avère ni plus ni moins un appel à la rébellion. Le protagoniste habite Leuctre, qui est historiquement la région soumise à la loi de Sparte (Charilas et Euribiade étant spartiates, une dimension politique s'ajoute par conséquent à leur crime). Dans sa tirade, Scédase implore les Dieux à inspirer aux leuctriens un esprit révolutionnaire :

« Célestes, exaucez ma suppliante voix
Contre ces infracteurs de vos plus saintes lois,
Contre ces fiers tyrans qui foulent l'innocence
Et sur notre ruine érigent leur puissance.
Grands Dieux, faites qu'un jour le leuctrique courroux,
Ses nourrissons venus en la presse des coups,
Jette Sparte à l'envers, dessous le joug réduite
D'un qui de nos Thébains aura pris la conduite ! » (*ibid.*, v. 1327-34)

Dans son article sur la violence et la mélancolie dans le théâtre sous Henri IV où, entre autres, sont examinés les aspects différents du traitement du temps historique dans les tragédies de cette époque, Fabien Cavaillé commente : « À la fin de la tragédie, le suicide du vieux père marque la fin définitive des temps de paix ; le futur est encore possible mais seulement parce qu'il permet la vengeance, la réplique violente à une violence première » (2010 : 398-399). Le

suicide de Scédase obtient donc un statut équivoque. D'un côté, il s'agit bel et bien d'un acte sacrificiel, de l'autre, par cet acte et par cette offrande même, le protagoniste souhaite toujours réparer la justice : d'un côté, la mort volontaire en question devrait détourner la violence, de l'autre, elle la fait resurgir. Quoi qu'il en soit, l'objectif est toujours le même : remédier à l'ordre en faille, presque inexistant ; et il est parfois plus facile de construire quelque chose à partir du zéro que d'essayer de remettre en bloc les pièces éparses.

Ici, nous nous trouvons en regard des intentions verbales qui flottent au rebord de l'acte suicidaire et que le geste physique devrait infiniment renforcer. Pourtant, la réaction que ce geste provoque n'entre pas en correspondance avec ces intentions. Premièrement, le chœur des leuctriens désapprouve le suicide à voix haute (V, 1, v. 1341-44) ; deuxièmement, même si Évandre rétorque dans sa tirade clôturant la pièce que dans ce cas-ci, il ne s'agit pas de crime, mais d'une action courageuse et vaillante, il transforme le désir de vengeance de son ami décédé en désir du calme et du repos : « Va, Scédase, poursuis ta route généreuse, / Accrois les Élysées d'une ombre bienheureuse, / Recueille avec ta race un bonheur éternel » (*ibid.*, v. 1357-59). De plus, le suicide change *ex post facto* le statut social de Scédase : on lui réservera les honneurs « qu'obtiennent les héros, tutélaires génies / Après le cours fatal de leurs trames finies » (*ibid.*, v. 1361-62) ; par la mort volontaire, le vieux père, qui se grave en image dans la mémoire des spectateurs de son acte, obtient un certain pouvoir dont il ne disposait pas auparavant. En d'autres termes, bien que Scédase ait eu une visée assez violente, la communauté n'y souscrit pas : l'acte qui aurait dû, entre autres, catalyser la fureur du peuple est serré dans le cadre du sacrifice par l'un de ses représentants.

En résumé, par son geste suicidaire, Scédase essaie d'influencer surtout les éléments véhiculés au niveau symbolique du dispositif de la tragédie, concernant l'espace mental aussi bien que l'espace extérieur. Le spectacle sublime de la mort volontaire précédé par un discours enflammé sert à faire

poursuivre la vengeance, ce qui est nécessaire pour calmer l'angoisse du personnage. Pourtant, ce spectacle est appréhendé comme un acte de piété, voire comme une véritable offrande : à l'opposé de Fabien Cavaillé, nous sommes amenés à penser que dans ce cas précis, la manière dont on reçoit le suicide de Scédase exclut la possibilité du prolongement de la violence, car elle est bien détournée par le rite.

Nous avons mentionné que pour Scédase, se donner la mort était la seule issue possible et logique, parce qu'en plus d'avoir raté sa vengeance « terrestre », il regardait la mort comme un évènement souhaitable dès le début de la tragédie. Quant à Alphésibée et au Maure, leur cas est d'autant plus intéressant que de prime abord, il paraît qu'ils n'aient pas de raison valable pour quitter volontairement la vie. La vengeance d'Alphésibée semble être parfaite, car le personnage réussit doublement à régler ses comptes à Alcméon en lui faisant tuer ses enfants et en lui donnant la mort par la main de ses frères ; le Maure n'a pas également à se plaindre de la réussite de son projet : il achève la famille entière de son oppresseur. Le désir forfaitaire de ces personnages devrait être donc satisfait ; pourtant, l'un se jette du haut de la tour d'où il a fait précédemment descendre ses victimes, et l'autre tombe mort sur scène, tourmenté par une angoisse trop puissante pour pouvoir l'endurer. Il ne serait donc pas sans intérêt de nous interroger sur les raisons de ces deux morts volontaires ainsi que de les comparer à celle de Scédase afin de mieux cerner leur statut et leur fonctionnement au sein du dispositif.

2. Vengeances exemplaires

2.1. « Pendus entre la crainte et entre l'espérance... »

Celui qui se venge s'arrange un spectacle dont il est à la fois le metteur en scène et le spectateur fasciné ; celui qui se venge sort de l'emprise divine par sa volonté et instaure son propre ordre sanglant. Nonobstant, il est impossible d'assouvir le désir vindicatif ; et la vengeance s'avère par conséquent un

spectacle à plusieurs actes dont le dernier exhibe l'auto-destruction de son créateur. Ainsi, la vengeance d'Alphésibée comporte trois mouvements. Par le premier, qu'elle souhaite absolument voir de ses propres yeux²⁷, elle offre à son mari adultère le collier empoisonné qui lui fait perdre la raison ; et, sous le regard effrayé de la Nourrice, elle lui sacrifie leurs enfants « empreints » de l'image de leur père. À la suite du carnage, Alcméon part, mais Alphésibée n'est pas pour autant satisfaite : elle s'adresse à ses frères en les priant de la venger ou de l'exterminer, puisque le crime de son mari est énorme — il n'y a que la mort, la forme extrême de vengeance, qui puisse la rendre contente. Après avoir mis à mort ses enfants, Alphésibée fait entrer donc dans le cercle vicieux le reste de sa famille, et ses frères y consentent d'emblée, puisqu'il s'agit dans ce cas-là de rétablir l'honneur détruit.

Notons que c'est le contentement et la satisfaction que la vengeance vise en premier lieu et qui devraient permettre au personnage d'échapper au désordre que l'angoisse provoque, mais il lui est toutefois difficile de retrouver cet état d'esprit, puisque s'y mélange à un moment donné l'incertitude en regard de l'avenir qui ne fait qu'augmenter l'inquiétude. Au tout début de l'acte V, on retrouve Alphésibée qui est plongée dans une angoisse par le fait d'ignorer si la bataille entre ses frères et son mari a déjà eu lieu, ainsi que par les présages et les pressentiments funestes envahissant tout son corps. En voici un exemple d'une beauté extrême :

Alphésibée

... Bronchant du pied senestre au sortir du palais,
Phébus au même instant m'a dérobé ses rais,
Et la narine droite a de trois gouttes lentes
D'un sang noirâtre accru ses frayeurs violentes... (V, 1, v. 1252-55)

²⁷ « Qu'alors mes yeux contents le voient en curée / Souffrir d'âme et de corps pour sa foi parjurée » (III, 1, v. 567-68).

Malgré la clarté trop évidente des signes, le noir complet et trois gouttes de sang tombants²⁸ symbolisant on ne peut plus mieux la mort de trois hommes, la protagoniste n'est pas en mesure de les interpréter, sa raison voilée de peur. Dans ce moment d'attente, Alphésibée est littéralement pendue, sinon déchirée « entre la crainte et entre l'espérance » (V, 1, v. 1278) : elle aspire à apprendre la mort de son mari, ce qui lui procurerait une satisfaction complète, mais en même temps elle craint d'entendre la nouvelle de la mort de ses frères, puisque dans la circonstance, c'est elle qui les aurait envoyés au péril.

Or, Eudème qui arrive lui raconter les événements de l'acte précédent ne fait qu'approfondir cette tension équivoque traversant son esprit : à l'annonce de la mort d'Alcméon, Alphésibée loue la justice des Dieux, mais lorsque Eudème l'informe du trépas de ses frères, la protagoniste, au point de perdre ses sens, sombre dans le repentir pour prier Jupiter de la punir en lui ôtant la vie : « Ô Jupiter, es-tu dépouillé de ton foudre / Qu'éclaté sur mon chef, il ne le broie en poudre ? / Es-tu là-haut un tronc privé de sentiments / Qui laisses tels forfaits passer sans châtiments ? » (*ibid.*, v. 1333-36). Constatons également que l'on peut repérer dans cette tirade un certain doute de la puissance, sinon de l'existence divine que nous avons observé chez maints autres personnages.

Chez Alphésibée, le remords d'avoir causé la disparition de ses frères s'unit donc à la haine envers Alcméon : la mort de l'autre n'est pas en mesure de supprimer l'émotion trop puissante. Cette union ambivalente se manifeste très explicitement au moment où l'on fait porter dans l'espace scénique les cadavres des combattants, indices de l'évènement passé :

²⁸ La couleur de sang n'est pas sans importance, semble-t-il : dans la tradition antique dont Hardy hérite, on distingue le sang rouge, lié à l'héroïsme, du sang noir résultant de crimes ou de méfaits (ainsi, dans *Ajax* de Sophocle on couvre le protagoniste trépassé par un manteau pour cacher aux spectateurs « le sang noir de son suicide »). Les gouttes « noirâtres » qui tombent de la narine d'Alphésibée nous indiquent alors que même si les trois hommes se sont honorablement battus, il ne s'agissait pas pour autant d'exploit vaillant...

Alphésibée

... Ô que ne suis-je morte !
Morte ? Ah, point ! Je voudrais ressortir du cercueil
Pour paître du spectacle agréable mon œil,
Pour te voir, mépriseur du sacré mariage (...)
Te voir du fruit lascif de ton crime frustré. (...)
Séjour de cruauté, cloaque de tous vices,
À quoi tient que ces yeux, ces yeux, premiers complices
D'un brasier dissolu qui cause tant de maux,
Je n'arrache, jetés en curée aux corbeaux ?
À quoi tient que ton cœur, traître, je ne dévore ?
Non, non je ne serais rassasiée encore. (*ibid.*, v. 1439-55)

La haine devient extrême, démesurée, mais bien que le spectacle du corps d'Alcméon ressuscite Alphésibée, cette vue qui lui est agréable n'assouvit pas son désir de rendre le mal à son époux ; d'ailleurs, même le dépècement du corps, marque de violence incommensurable qu'elle imagine, ne lui procure pas de satisfaction tant espérée. D'autre part, elle est déchirée par la douleur et par la pitié pour ses frères. La vengeance s'avère un abîme sans fond ; la douleur ne fait qu'accroître l'angoisse que l'on voulait éviter à tout prix. Dans la situation où le personnage vengeur s'en rend compte de l'échec de son projet de se faire maître du destin afin de remédier au déshonneur (la violence provoquant la brutalité qui provoque la violence...), la seule possibilité d'échapper aux tourments ainsi que de garder le reste de sa dignité est de se donner la mort. Alphésibée, qui « n'a plus d'espérance » (*ibid.*, v. 1466) ni de famille qu'elle vient d'exterminer par ses propres mains, abandonne le pouvoir dont elle s'était emparée et déclare dans sa tirade finale que le monde peut maintenant s'écrouler tant que ses souffrances sont venues au bout :

Tombe dorénavant l'Olympe dans l'Enfer,
Brise les éléments leur cadène de fer,
Deviens le soleil un horreur de ténèbres (...)
Tout cela convient mieux à ma calamité,
Venue incomparable à son extrémité. (*ibid.*, v. 1467-73)

Par la suite, elle s'adresse à ses frères :

Beaux corps que j'ai livrés à la Parque homicide (...)
Moi-même m'offrirai de première victime
Et vous satisferai de l'erreur de mon crime,
Si l'angoisseux remords qui me tue à présent
De traîner jusque-là ma vie est suffisant. (*ibid.*, v. 1478-89)

Christian Biet fait remarquer qu'il existe deux possibilités de comprendre la fin : soit Alphésibée se suicide plus tard sur la sépulture de ses frères, soit elle tombe morte sur scène (2006 : 451). Quoi qu'il en soit, nous pouvons constater que cette mort volontaire se conçoit également dans les termes du sacrifice, ayant pour objectif d'échapper à l'angoisse et, en même temps, d'expier le crime. (Qui plus est, dans le cas où Alphésibée irait se tuer sur la tombe de ses frères, on pourrait imaginer se mettre en scène le même dispositif que celui de *Scédase*). Le geste suicidaire vise donc toujours d'une certaine manière à briser le cercle vicieux en question ; et dans cette optique, nous pouvons l'interpréter comme le dernier mouvement fort dans lequel toute violence possible s'accumule et conduit à la mort puisque le dispositif n'est plus en mesure de contenir cette tension et la détourne ailleurs à travers le sacrifice. Par cela, le suicide d'Alphésibée est bien digne d'admiration : même si elle a commis des crimes, elle a su en prendre la responsabilité et s'offrir elle-même en victime.

2.2. La mort du Maure

Dans *Le More cruel*, l'agencement dramaturgique de la vengeance n'est pas le même que dans *Alcméon*. Si dans cette dernière tragédie, son mouvement est dilaté sur trois actes, dans la pièce en question, toutes les morts, y compris le suicide du protagoniste, se concentrent dans le dernier acte et sont destinées, tout comme la vengeance d'Alphésibée, à faire spectacle sanglant pour celui dont le More se veut venger, et notamment pour le seigneur Rivierey. Nous pouvons parler ici d'une mise en abîme, d'un « théâtre dans le théâtre ». Seul le viol de la Damselle reste hors la portée du regard de Rivierey qui est condamné à assister à toutes les autres mises à mort ; et le Maure délacte

véritablement sa vengeance qu'il compare à une tragédie. Il jette du haut de la tour le premier-né de Rivierey et il commente : « Ils verront aujourd'hui le royaume noirci. / Voici pour commencer la belle tragédie / Voilà l'acte première » (V, 1, v. 777-80) ; de même, lorsque Rivierey le prie d'arrêter le supplice, le Maure insiste : « Pour dernière raison, il faut que je te die / Que tu verras la fin de cette tragédie » (*ibid.*, v. 825-26). Le Maure se contente bel et bien de voir les tourments de son ancien maître ; pire encore, il arrive à l'humilier au dernier point, en lui promettant de garder sa femme et le reste de ses enfants en vie si Rivierey se coupe le nez²⁹. Il va de soi que le Maure ne tient pas sa promesse.

Il est à noter que si Scédase et Alphésibée sont plongés dans une sorte de désespoir ou d'angoisse avant de mettre fin à leurs jours, le Maure fait preuve d'une détermination et d'une fermeté d'esprit irréprochables, accompagnées de légère ironie. Sourd aux appels de Rivierey, il lui reproche toujours les coups de bâton que le maître lui a portés et qu'il refuse d'oublier :

Qu'avez-vous à crier, êtes-vous insensé ?
De quoi vous trouvez-vous de moi tant offensé ? (...)
M'estimez-vous si fol de ne me souvenir
Des coups que vous m'avez fait autrefois souffrir ?
Non, non, ne pensez pas que cette lourde offense
Soit jetée par moi au fleuve d'oubliance... (*ibid.*, v. 725-32)

La vengeance du Maure se révèle être le transfert de cette violence sur les membres de famille de son bourreau : « (Ils) Porteront en bref temps sur le bord du noir havre / Les coups que sur mon dos par un compte innombrable / Ce méchant m'a donnés » (*ibid.*, v. 761-63) ; de toute évidence, de la réussite de ce transfert dépend la satisfaction finale. Pourtant, bien que le Maure ait commis quatre meurtres, ensanglantant démesurément l'espace scénique, bien qu'il se dise content de les avoir commis, son contentement n'est pas sans

²⁹ « Punition infligée aux esclaves et galériens ayant tenté de s'échapper », commente Biet (2006 : 585).

défaut, ce qui est affirmé par son dernier monologue que nous nous permettons de citer *in extenso* :

Or, sus, il faut donner quelque contentement
À vos tristes langueurs. Or ça ! L'heure est venue
Qu'il me faut dire adieu à la voûte étendue.
Il faut partir d'ici, puisque je suis content
D'avoir exécuté ce que je désirais tant.
C'est à vous, ô Mahon, à qui je sacrifie
Aux vagues de la mer ma misérable vie
Et mes cruels malheurs, puisqu'il me faut quitter
Celui qu'avecques moi je ne puis emporter.
C'est assez discouru. Adieu te dis, le monde,
Adieu tous les humains, car cette vagueuse onde
M'engloutira soudain, et le nocher Charon
Me mande tout exprès pour aller chez Pluton.
Adieu en général ! (*ibid.*, v. 950-63)

Bien sûr, on peut voir dans cette tirade qui n'est pas privée de pathos narquois la volonté manifeste de parfaire son acte réussi et même un geste généreux envers les spectateurs ; pourtant, le contentement du Maure est discutable : s'il est bel et bien satisfait, pourquoi sacrifier à Mahon sa « misérable vie » et ses « cruels malheurs » ? Ne seraient-ils pas réparés pour autant ?

Or, c'est le dispositif scénique qui conditionne le geste : d'un côté, il permet d'opérer la vengeance sans que rien le dérange, de l'autre, il empêche son accomplissement. Rappelons-nous que le Maure s'est enfermé dans la tour du château avec ses victimes ; le pont du château levé, Rivierey et les chasseurs qui l'accompagnent ne peuvent pas y accéder, étant obligés à regarder le spectacle auquel le Maure les expose. Mais à partir du moment où les victimes trouvent leur mort, l'appui devient obstacle : si le Maure sort du château, il s'opposera à la force dépassant la sienne ; en d'autres termes, sa position de maître n'est plus assurée. Outre cela, le protagoniste ne peut pas être complètement satisfait tant que Rivierey, qui lui a causé le tort, est en vie : les malheurs cruels restent sans réparation « puisqu'il me faut quitter / Celui qu'avecques moi je ne puis emporter » ; le seigneur est toujours hors atteinte de son esclave. Alors, dans ce

cas-ci où la vengeance est une fois de plus impossible d'assouvir, il n'existe pour Maure d'autre possibilité de mettre le point final à sa « belle tragédie » que de s'offrir au prophète Mahomet³⁰ en se jetant dans les gouffres de la mer³¹. On retrouve ici presque la même situation que dans *Alcméon* : la haine envers l'agresseur persiste, et rien ne peut l'effacer ; la seule issue qui reste au personnage est donc de se supprimer. Il importe également de noter que le sacrifice garde toujours sa fonction bénéfique : il exclue toute possibilité de la poursuite de la vengeance, car il ne reste personne sur qui Riviere peut se venger.

Les morts volontaires de Scédase, d'Alphésibée et du Maure démontrent donc que le désir de vengeance est insatiable de par sa nature : dans l'au-delà, Scédase aimerait trouver un arbitre juste qui puisse remédier à sa douleur ; Alphésibée et le Maure meurent, incapables de calmer ou bien de rassasier leur haine vindicative. D'une certaine manière, les tragédies en question offrent une illustration parfaite du principe du suicide anémique décrit par Émile Durkheim. Durkheim s'interroge notamment sur les raisons pour lesquelles la quantité des morts volontaires augmente toujours lorsque la société est en train de changer, peu importe le caractère positif ou négatif de ces changements ; en y réfléchissant, il conclut que dans une telle situation, la société est « provisoirement incapable » de réguler les désirs et les besoins des individus. Or, ces besoins, « tant qu'ils dépendent de l'individu seul (...) sont illimités », et si rien ne vient les borner, si la morale est absente, ils s'avèrent un puits sans fond : l'impossibilité de le remplir provoque une telle angoisse que pour en sortir, il faut se tuer (2002 : 273-280). Dans *Scédase*, *Alcméon* et *Le More*

³⁰ Il est curieux de constater que selon *Le Dictionnaire philosophique* de Voltaire, « la seule religion dans laquelle le suicide soit défendu par une loi claire et positive est le mahométisme. Il est dit dans le sura IV : « Ne vous tuez pas vous-même, car Dieu est miséricordieux envers vous ; et quiconque se tue par malice et par méchanceté sera certainement rôti au feu d'enfer » (1878).

³¹ Ce qui n'est pas la façon de se suicider la plus noble qui soit : il convient habituellement, pour un personnage tragique, de mettre fin à ses jours en se servant d'arme blanche ou de poison. La noyade ainsi que la pendaison sont réservés aux personnages dont le statut n'est pas très élevé (il suffit de penser au suicide d'Œnone dans *Phédre*) : ce qui souligne encore l'inaptitude du Maure à garder son pouvoir (il a pourtant sur lui son épée qu'il n'utilise pas).

cruel, les freins que l'extérieur peut mettre à la violence ainsi qu'au besoin de se venger sont absents, car l'ordre lui-même est défaillant ; alors, tout s'accumule et conduit très logiquement à la mort volontaire des personnages qui n'en peuvent plus de se tourmenter. D'autre part, leurs suicides, outre de leur procurer un apaisement éternel, servent de mécanisme régulateur que le monde extérieur n'est pas capable de mettre en place. Ces auto-destructions se revêtent en sacrifices et arrêtent la violence : les voisins de Scédase ne voient pas d'intérêt à poursuivre le « projet personnel » du vieux père ; après la mort d'Alphésibée et du Maure, il ne reste au sein du dispositif tragique personne sur qui on se vengerait.

Qui plus est, Alphésibée et le Maure confirment par leur acte que le suicide influence surtout le niveau symbolique du dispositif : au niveau géométral, nous semble-t-il, il agit sur l'espace de représentation de la même manière que n'importe quelle autre mort ; peut-être l'image du suicidé est-elle apte à susciter chez le spectateur plutôt la pitié que l'horreur, mais ce propos est discutable. Au niveau symbolique, pourtant, l'influence est apparente : le suicide met fin à la désorganisation violente surgie de la brutalité. Nous pouvons dire qu'il constitue un écran mental pour celui qui se donne la mort, mettant fin à son angoisse ; quant à l'effet produit sur l'extérieur, la mort volontaire fait cesser l'emmagasinage des forfaits qui peut aller jusqu'à l'infini. Au bout du compte, le suicide détruit le cercle vicieux que la brutalité originaire instaure, en le remplaçant par une image de sacrifice.

Conclusion

Le caractère dynamique du baroque est un point commun que de nombreux chercheurs soulignent. Nous y souscrivons : notre analyse, qui est loin d'être exhaustif, a toutefois démontré que le mouvement et la transformation sont le propre du dispositif de la tragédie baroque. Ce dispositif englobe, de manière générale, l'extérieur qui se divise entre l'espace chthonien, l'espace ouranien et le monde humain tous liés par l'imaginaire des personnages ; l'imaginaire est d'ailleurs une faculté qui leur permet, entre autres, de métaphoriser l'extérieur redoutable pour l'appivoiser. En outre, si nous prenons en considération la dimension théâtrale de cet univers, un mouvement perpétuel se crée entre l'espace scénique et son dehors, le cadre scénique focalisant les fragments du monde en scènes pour les offrir au spectateur.

Dans cet espace instable, puisqu'ouvert et mobile, l'ordre en vigueur est souvent exposé au risque de tomber en défaillance. Or, pour y remédier, on a souvent recours aux mesures extrêmes qui engendrent la brutalité ; cette dernière, en pointant l'écran de représentation, crée la nécessité de combler le trou par lequel le Réel s'infiltré dans le dispositif, ce qui se fait dans ce contexte par le biais de la vengeance. Dans chaque œuvre de notre corpus, on trouve une scène brutale fondatrice qui, restant invisible pour certains personnages et souvent liée au déshonneur, les incite à se venger du tort qu'on leur a fait. Un cercle vicieux se crée : la brutalité "originelle" provoque le désir violent de se faire justice qui, à son tour, provoque le même désir chez celui sur lequel on se venge, etc. En regard de cet enchaînement incessant, le suicide se révèle un outil efficace sinon pour l'arrêter, tout au moins pour parer à ses effets.

Parmi les manifestations verbales possibles du désir suicidaire, nous trouvons dans les tragédies en question l'invitation au suicide. Elle est employée surtout par les personnages victimes qui sont en face d'une force qui les dépasse et qui

les empêche de se tuer. La visée de leur appel est assez pragmatique : d'une part, ils veulent fuir l'angoisse que le déshonneur vécu ou le déshonneur à vivre provoque, de l'autre, lorsqu'il y a dans le même espace quelqu'un que l'on peut encore sauver, ils tentent de s'offrir en sacrifice pour essayer d'arrêter la violence. L'acte suicidaire par lequel les vengeurs terminent leur projet bien réussi ou mal tourné a les mêmes objectifs : Scédase, Alphésibée et le Maure se tuent pour échapper au désarroi que le désir insatiable de se venger déclenche chez eux ; de même, comme il s'agit des sacrifices et l'aspect sacrificiel de sa mort volontaire est souligné par chaque personnage dans son monologue anthume, le suicide, acte pieux, canalise et arrête la violence. Bref, au sein du dispositif, le suicide et même la pensée suicidaire ont la fonction d'écran et protègent de la brutalité ; de même, la mort volontaire, comme n'importe quel autre sacrifice, crée la base sur laquelle un ordre peut être reconstitué.

Le paradoxe du suicide et de son rapport équivoque à la liberté se confirme : on échappe volontiers dans l'au-delà lorsque l'ordre social est en faille, ou bien lorsque l'on en est exclu par le fait d'être déshonoré, en d'autres termes au moment où le Réel qui est une liberté absolue entr'ouvre sa bouche béante. C'est que Maurice Blanchot sous-entend en écrivant que celui qui se tue prend une mort (le suicide représentable) pour une autre (la mort anonyme irréprésentable) (1955 : 129). Dans les trois cas que nous venons d'analyser, on quitte une liberté pour en atteindre une autre, tout en ayant envie de la fuir, ce qui est profondément humain.

La liberté absolue n'est donc accessible qu'à travers la mort, ou, le cas échéant, à travers la folie. Nous voilà condamnés non pas à la liberté, mais à la participation éternelle au jeu que l'organisation sociale nous impose. Il est impossible de sortir de ce cadre sans perdre la vie ou la raison : la seule solution envisageable, semble-t-il, c'est de prendre conscience du caractère semi-fictionnel de notre existence que l'on construit et reconstruit de jour en jour ; et d'essayer, par des moments, de trouver des points de faille qui permettent d'établir ses propres règles et de créer son propre dispositif : si l'on doit jouer, ne faut-il pas jouer en pleine connaissance de chose ?

Bibliographie

- BIET, CH. (éd.) 2006. *Théâtre de la cruauté et les récits sanglants en France, XVI-XVIIe siècle*. Paris : R. Laffont.
- BLANCHOT, M. 1955. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard.
- CAVAILLÉ, F. 2010. « Violence et mélancolie dans le théâtre sous Henri IV » in *Littératures classiques*, vol. 73/3, Paris : A. Colin, pp. 391-401.
- DURKHEIM, E. 2002. *Le Suicide*. Paris : P.U.F.
- FARGE, A. « Familles. L'honneur et le secret » in *Histoire de la vie privée. III. De la Renaissance aux Lumières*, dir. Ph. Ariès et G. Duby, Paris : Seuil.
- FORSYTH, E. 1994 (1962). *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640) : le thème de la vengeance*. Paris : Nizet.
- GIRARD, R. 1972. *La Violence et le sacré*. Paris : B. Grasset.
- HEGEL, G.W.F., 2002. *La Phénoménologie de l'esprit*. Paris : Gallimard.
- LOJKINE, S. 2002. *La Scène de roman : méthode d'analyse*. Paris : A. Colin.
- LOJKINE, S. 2005. *Image et subversion*. Paris : J. Chambon.
- LOJKINE, S. 2006. « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit » in *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan.
- LYOTARD J. 1994. *Des Dispositifs pulsionnels*. Paris : Galilée.
- MATHET, M.-T. 2006. « Brut, brutal, brutalité » in *Brutalité et représentation*. Paris : L'Harmattan.
- MINOIS, G. 1995. *Histoire du suicide. La société occidentale face à la mort volontaire*. Paris : Fayard.
- ORTEL, PH. 2006. « De l'effraction à l'émergence : l'esthétique de la brutalité » in *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan.
- ORTEL, PH. (dir.) 2008. *Discours, image, dispositif*. Paris : L'Harmattan.
- Paulin, B. 1977. *Du couteau à la plume. Le suicide dans la littérature anglaise de la Renaissance (1580-1625)*. Lyon : Ed. L'Hermès.
- ROUSSET, J. 2002 (1953). *Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*. Paris : J. Corti.

RYKNER, A. 2006. « Les spasmes du subjectile : brutalité du pan de Balzac à Proust » in *Brutalité et représentation*, Paris : L'Harmattan.

VATTIMO, G. et al. 2002. *Encyclopédie de la philosophie*. Paris : Librairie Générale Française.

VOLTAIRE 1878 (1764). *Dictionnaire philosophique*. Ressource en ligne : [http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_\(1878\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_philosophique/Garnier_(1878)), consulté le 3 mars 2014.

Resümee

Magistritöös “Vabasurm barokktragöödia dispositiivis” käsitlen ma enesetappude ja fiktsionaalse ruumiga seotud küsimusi kolmes prantsuse barokktragöödias: nendeks on Alexandre Hardy (≈1570-1630) “Scédase ehk rikitud külalislahkus” (“Scédase ou l’hospitalité violée”), “Alcméon ehk naiselik kättemaks” (“Alcméon ou la vengeance féminine”) ning anonüümse autori “Prantsuse tragöödia julmast Mooramaa mehest” (“La Tragédie française du more cruel...”). Eelkõige huvitab mind see, kuidas nii enesetapuaktid kui enesetapuiha, mida tegelased verbaalselt väljendavad, mõjutavad ning muudavad barokktragöödia dispositiivi³² ning mil moel on need seotud sellele omaste vägivalda, tooruse (*brutalité*) ja kättemaksuga.

Esimeses osas analüüsin mainitud tragöödiate dispositiivi. Geometraalsel tasandil jaguneb see kolmeks: põrguks, taevariigiks ja inimeste maailmaks, samuti on selles tähtis roll mentaalsel ehk kujutluslikul ruumil, mille kaudu tegelased nende jaoks liiga hirmsaid nähtusi ohutuks muuta üritavad. Sümbolisel tasandil tulevad mängu eeskätt korra ja korrapäratusega seotud küsimused: barokkuniversum ei ole püsiv ning selle piirid on avatud, barokklava funktsioneerib nõ suurendusklaasina, mis fokaliseerib kord ühed, kord teised fiktsionaalse ruumi piirkonnad; selles puudub keskvoim (vastupidiselt nt klassitsistlikule tragöödiale) ning niigi suhteliselt nõrk kord on pidevas hävimisohus. Seetõttu võtavad dispositiivis sisse oma koha toorus ja vägivald, moodustades nõiaringi, kus üle piiride läinud vägivaldale vastuseks olev toorus mõrastab dispositiivi (ehk teatud mõttes kehtiva korra) ning korra taastamiseks kasutavad tegelased vägivalda, mis on sageli seotud kättemaksuga, vägivald aga põhjustab uut vägivalda jne.

³² Dispositiiv on kontseptsioon, mis võimaldab analüüsida fiktsionaalset ruumi, jaotades selle kolmeks tasandiks: geomeetriliseks (konkreetses ruumi ja objektide tasand), sümboliseks (ruumile ja objektidele omistatud tähenduse tasand) ning skoopiliseks (vaataja tasand, mille kaudu sümbolne ja geomeetriline tasand aktualiseeritakse ja ühendatakse). Lisaks sellele kaitseb dispositiiv vaatajat laganiliku Reaalse eest, kuid paiguti tekivad sellesse “mõrad”, kust Reaalne võib dispositiivi imbuda.

Teises osas käsitlen tegelaste suitsidaalset iha: toorus ja vägivald võtavad neilt au, mis barokkajastu kontekstis võrdub elu äravõtmisega, seega ei ole neil mõtet edasi elada. Osad tegelased, kelle ruumiline positsioon on teistega võrreldes parem, üritavad neile tekitatud kahju parandada kättemaksuga, teised aga, kes langevad kurjategijate ohvriks, paluvad oma timukate käest surma ning üldjuhul katsuvad selle palvega siduda ka oma soovi end teiste päästmiseks ohverdada. Teisisõnu tahavad nad muuta oma surma ohvritoomiseks, mis võimaldaks peatada vägivald. Kuid barokktragöödias puudub ohvril võimalus oma surmahetke üle otsustada ning vägivald jätkub.

Ainult enesetapuaktid, mida analüüsin kolmandas osas, suudavad vägivaldale otsa teha. Kõik enesetapjad sooritavad suitsiidi pärast õnnestunud või ebaõnnestunud kättemaksu. Nende enesetapu eesmärk on alati kahetine: ühelt poolt tahab kättemaksja pääseda ängistusest, mis tema hinge vaevab, sest kättemaksuiha on võimatu rahuldada – seega jääb talle ainsaks valikuvõimaluseks surm, -- teisalt aga teenib ta oma surmaga ka välist maailma. Kõik enesetapjad rõhutavad oma surmaeelsetes monoloogides, et ohverdavad ennast, ning see ohverdus peatabki vägivalda ja lubab tooruse-vägivalda-kättemaksu nõiaringist välja pääseda. Dispositiivi seisukohast on seega nii suitsiidimõtted kui ka enesetapuaktid ekraaniks, mis lubavad pääseda Reaalsest tingitud ängistuse käest või vähemasti see maha rahustada.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Maria Einman

(autori nimi)

(sünnikuupäev: 28. juuni 1988)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose «La mort volontaire dans le dispositif de la tragédie baroque» («Vabasurm barokktragöödia dispositiivis»),

(lõputöö pealkiri)

mille juhendaja on Tanel Lepsoo

(juhendaja nimi)

- 1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;
- 1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus/Tallinnas/Narvas/Pärnus/Viljandis, 24. märts 2014

(kuupäev)