



VIOL ET RAVISSEMENT SUR LA SCENE FRANÇAISE : DEFI DRAMATURGIQUE ET EVOLUTION DU THEATRE SERIEUX

Céline FOURNIAL (U. Paris-Sorbonne)

À la fin du XVI^e siècle, dans son *Art poétique françois*, Pierre Laudun d'Aigaliers dresse une liste des sujets tragiques, suivant en cela le modèle de ses prédécesseurs : « Les choses ou la matiere de la Tragedie sont les commandemens des Roys, les batailles, meurtres, viollement de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetez, et autres matieres semblables »¹. Mais Laudun se distingue des autres théoriciens par l'introduction du viol dans la liste des malheurs que représente la tragédie ; un Jean de La Taille ou un Jacques Peletier du Mans, qui n'hésitent pourtant pas à mettre en avant l'horreur des actions tragiques, prennent soin de ne pas mentionner un tel sujet². Le viol devrait cependant apparaître en bonne place parmi les sujets privilégiés de la tragédie car, comme le rappelle Georges Forestier, « la tragédie moderne s'est [...] conçue dès l'origine comme l'art de la représentation des dérèglements et tout particulièrement des dérèglements passionnels »³ ; or le viol est précisément la manifestation de l'un de ces dérèglements. Mais les viols célèbres de l'Histoire, de la mythologie ou de la Bible n'inspirent guère les dramaturges avant les années 1570. Ceux-ci se tournent plus volontiers vers d'autres sujets et préfèrent dramatiser d'autres crimes. Ainsi l'omission du viol dans les écrits théoriques est-elle le reflet d'une réticence des dramaturges à porter ce sujet à la scène alors qu'en 1598 l'*Art poétique* de Laudun prend acte de l'évolution du théâtre de la fin du siècle et théorise les caractéristiques d'une tragédie où le viol a sa place au même titre que les autres crimes.

Si le théâtre de la Renaissance hésite d'abord à dramatiser le viol, c'est qu'il s'agit d'un type particulier de crime qui allie violence sexuelle et humiliation morale et qui, à ce titre, est éminemment choquant et contraire aux règles de bienséance et de décence. Plus que tout autre crime, sa dramatisation invite les auteurs à réfléchir aux conditions de sa représentation : sur scène ou hors scène ? Le viol doit-il être rapporté par un récit ou seulement suggéré discrètement ? De fait, les dramaturges intègrent plus volontiers à leurs pièces le récit détaillé d'une guerre ou d'un meurtre que celui d'un viol. Dès lors, il s'agit pour eux de trouver un

¹ Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, Jean-Charles Monferran (éd.), Paris, STFM, 2000, livre V, chap. IV, p. 202.

² Dans *De l'art de la tragédie* (1672), Jean de La Taille écrit : « Son vray subject ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captivitez, execrables cruautez des Tyrans, et bref, que larmes et misereres extremes » (Jean de La Taille, *Tragédies*, Elliott Forsyth (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998, p. 3-4). Jacques Peletier du Mans affirme dans le chapitre de son *Art poétique* (1555) intitulé « De la Comédie et de la Tragédie » : « en la Tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle, sont occisions, exils, malheureux definements de fortunes, d'enfants et de parents » (Jacques Peletier du Mans, *Art poétique*, livre II, chap. 7, dans *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche classique, 2001, p. 279). De même, dans son *Art poétique*, Vauquelin écrit : « Mais le sujet tragic est un fait imité / De chose juste & grave, en ses vers limité : / Auquel on y doit voir de l'affreux, du terrible, / Un fait non attendu qui tienne de l'horrible, / Du pitoyable aussi, le cœur attendrissant / D'un Tigre furieux, d'un Lion rugissant » (Jean Vauquelin de la Fresnaye, *Art poétique*, livre III, dans *Les Diverses Poésies du sieur de La Fresnaye*, Caen, Macé, 1605, p. 86). Cet *Art poétique* est publié en 1605 mais il a été composé à partir de 1574. Il reprend les caractéristiques de la tragédie humaniste.

³ Georges Forestier, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. U Lettres, 2010, p. 6.



mode de représentation susceptible de plaire au public et d'esthétiser le viol. Le traitement d'un tel sujet constitue donc un véritable défi pour les dramaturges français de la Renaissance soucieux de développer en France une tragédie régulière imitée des Anciens. Il n'est donc pas étonnant que ce motif soit plus en faveur lorsque émergent de nouvelles formes dramatiques qui introduisent sur la scène l'action, et surtout l'action violente⁴. Le développement du thème du viol au théâtre est donc à replacer dans le cadre plus large de l'évolution de la scène française vers un théâtre violent qui n'hésite pas à mettre sous les yeux du spectateur les crimes les plus sanglants, relégués jusque là dans les coulisses. L'influence des tragédies de Sénèque⁵ mais aussi du théâtre italien et anglais contemporain, que la venue des comédiens étrangers en France a diffusé, ont pu inciter les dramaturges français à se tourner vers de tels sujets à une époque où la violence est omniprésente. Les guerres de religions et la crise de l'humanisme qui en découle marquent de leur empreinte la conception et la pratique du théâtre qui prend alors une orientation nouvelle : la tragédie humaniste va progressivement céder la place à la tragédie irrégulière dont le développement accompagne la naissance de la tragi-comédie. Ces formes proposent des expérimentations dramatiques nouvelles qui cherchent à plaire au public et à se conformer à ses goûts, ainsi que de nouvelles réponses à la question du traitement du viol au théâtre.

VIOLS ET RAVISSEMENTS DE LA TRAGÉDIE À LA TRAGI-COMÉDIE

À la polysémie du mot *ravissement* correspondent diverses figures de ravisseurs sur la scène française. Ainsi, la représentation du ravissement va du crime sexuel à l'enlèvement romanesque et le ravisseur apparaît tantôt sous les traits du violeur haï, tantôt sous ceux du sauveur espéré⁶. Alors que dans le premier cas la victime éperdue crie sa douleur, dans le second, l'enlèvement est vécu comme une libération heureuse. Mais la répartition générique de ces situations est nette. Contrairement à la tragédie, la tragi-comédie du XVI^e siècle ne traite pas le thème du viol, lui préférant celui de l'enlèvement – celui-ci n'est cependant pas toujours consenti par la victime. Il faut attendre le début du XVII^e siècle pour trouver plusieurs tragi-comédies qui dramatisent le viol d'une jeune fille. Dans la tragi-comédie du XVI^e siècle, il n'est dès lors pas rare de trouver des figures positives de ravisseurs comme en témoigne *Théagène et Cariclée* de Hardy⁷ où le ravissement de Chariclée par Théagène à l'acte II de la première journée est consenti par la jeune fille qui veut échapper au mariage que lui prépare son père. Le vieux mage Calasire convainc Théagène d'enlever celle qu'il aime en ces termes :

⁴ Jean Rousset a ainsi pu parler de « théâtre de la cruauté » (Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995, p. 81). La traduction en 1585 par Du Monin de l'*Orbecche* de l'Italien Giraldi, publié quarante ans plus tôt (en 1543) et qui influença durablement le théâtre italien (sur cette influence, voir Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, coll. Études et Essais sur la Renaissance, 1994, p. 124-127), est révélatrice de l'évolution profonde de la conception du théâtre à la fin du XVI^e siècle. Cette pièce met en scène une série de crimes et d'horreurs sans précédent dans le théâtre français.

⁵ Sénèque est le modèle majeur de tout le théâtre de la Renaissance (sur l'influence de Sénèque en France au XVI^e siècle, voir Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France. Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance, 2011, première partie p. 17-345).

⁶ Au-delà des nombreux modèles romanesques de ce type de personnage, les enlèvements dans un but matrimonial étaient relativement fréquents, comme l'explique Danielle Haase-Dubosc. Ainsi, « l'enlèvement peut aussi, en s'opposant à la politique familiale des mariages arrangés, matérialiser une aspiration des individus – hommes et femmes – à choisir leurs partenaires » (Danielle Haase-Dubosc, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Albin Michel histoire, 1999, p. 7).

⁷ Si la pièce est publiée en 1623, Hardy en parle comme d'une œuvre de jeunesse et Eugène Rigal situe sa composition entre 1593 et 1600, affirmant qu'elle est en tout cas antérieure à 1601 (Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1889, p. 74-77).



Car d'espérer icy Cariclée espouser,
Tu ne peux, il convient de violence user,
Son Pere putatif desire un autre Gendre,
Et jamais ne voudroit à ce point condescendre⁸

Toujours chez Hardy, dans *Arsacome*, on trouve un autre enlèvement consenti par la jeune fille qui rejoint joyeusement et sans scrupule le meurtrier de son père. Quelques années plus tard, Hardy joue précisément sur la polysémie du mot « ravir » dans le titre de sa tragi-comédie *Ariadne ravie*⁹ et insiste d'ailleurs à la fin de l'argument de la pièce sur les liens entre ravissement et extase : « Bacchus qui retournoit victorieux de l'expédition des Indes, vient aborder en l'Isle, où il la prend à femme, & d'une extrême misère, l'éleve au comble de toute félicité »¹⁰. Dans la tragédie, au contraire, le ravisseur est presque toujours un violeur qui finit par être puni de mort pour son forfait. C'est le cas de Sichem dans *Sichem ravisseur* de François Perrin et dans *Dina ou le Ravissement* de Pierre de Nancel, d'Amnon dans *David persécuté* de Thierry de Montjustin et dans *Amnon et Thamar* de Chrestien des Croix. Même lorsque celui qu'on accuse de viol est innocent, comme Hippolyte dans la pièce de Garnier, il n'échappe pas à la mort. Si le violeur n'est pas tué immédiatement, sa mort prochaine est promise ; ainsi, à la fin de l'acte V de la *Lucrece* de Nicolas Filleul, Collatin et Brute décrivent le soulèvement du peuple contre Tarquin et annoncent la mort imminente du criminel. Mais il est une figure de ravisseur commune à la tragédie et à la tragi-comédie, qui, outre les enlèvements consentis, met en scène des enlèvements contraints venant faire obstacle au bonheur des amants : il s'agit du ravisseur enlevant de force une jeune fille ou une femme sans pour autant abuser d'elle. Les deux genres dramatiques réservent le plus souvent le même sort à ce type de personnage en le punissant de mort. Le personnage éponyme de la tragédie de Heudon, Pyrrhe, qui a ravi Hermione à Oreste, répète qu'il refuse de faire violence à sa captive mais cela n'empêche pas Oreste d'exercer contre lui une vengeance particulièrement sanglante. Si la mort ne constitue pas, d'ordinaire, le dénouement d'une tragi-comédie, il n'est pas rare qu'un ou plusieurs personnages meurent au cours de l'action. Ainsi, dans la première journée de *Théagène et Cariclée*, les deux pirates, Trachin et Pelore, qui se disputent Cariclée finissent pas s'entretuer, libérant ainsi la jeune fille de deux ravisseurs.

L'un des éléments saillants de l'étude du traitement du viol dans la tragédie du XVI^e siècle est la prégnance de la thématique du vol. Dans leurs lamentations, les jeunes filles – comme leur famille – ne cessent de revenir sur le motif de la spoliation et se plaignent d'avoir été dépossédées d'un bien précieux. Au cours de sa longue tirade déplorative de l'acte II, Hermione, dans le *Pyrrhe* de Percheron, insiste sur le motif du vol en ces termes :

Las ! n'est ce poinct assez que cette main parjure
De ma virginité ayt rompu la ceinture ?
Que ce qui t'estoit deub, Oreste mon soucy,
M'ayt été *desrobbé* par ce *voleur* icy ?
Qu'il ayt cueilli la rose, et que de sa *rapine*
Il ne te reste rien de meilleur que l'espine ?¹¹

Plus que sur la violence physique subie, les victimes mettent l'accent sur la violence et la souffrance morales et déplorent la perte irrémédiable de leur vertu et de leur honneur. Ainsi,

⁸ Alexandre Hardy, *Les Chastes Et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*, Paris, Jacques Quesnel, 1623, première journée, acte II, scène 2, p. 16.

⁹ Il est difficile de dater la composition de cette pièce. Elle a été publiée en 1624 dans le premier volume du *Théâtre d'Alexandre Hardy*. Eugène Rigal écrit que « les pièces qui composent le tome I sont anciennes » et les situe dans la première partie de la carrière de Hardy (*op. cit.*, p. 81).

¹⁰ Alexandre Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, t. I, Paris, Jacques Quesnel, 1624, p. 424. Nous soulignons.

¹¹ Luc Percheron, *Pyrrhe* [1592], Genève, Slatkine, 1970, p. 20. Nous soulignons.



dans *La Troade* de Garnier, Polyxène préfère de loin la mort qui l'attend au sort des autres Troyennes et oppose aux plaintes de sa mère Hécube les raisons suivantes :

Ne me vaut-il pas mieux que je meure à ceste heure,
Qu'après mille langueurs en service je meure,
De mon honneur forcee, esclave entre les mains
D'un, qui m'ira soumettre à [s]es plaisirs vilains ?¹²

Le viol est vécu comme une dépossession et celle-ci prend les allures du deuil. Hébé, la suivante de Dina dans la pièce de Nancel, va jusqu'à parler de « funérailles » :

Pleurez, tempestez vous & gorgez vous de deuil,
Les longs cris à la bouche, & les larmes à l'oeil,
Et les sanglotz menu vous battent les entrailles,
De vostre cher honneur sanglantes funeraillles ;¹³

De même, à l'acte II du *Pyrrhe* de Percheron, Hermione envie le sort de Polyxène conduite à la mort et déclare : « elle ne souffrit point, captive d'un seigneur, / Comme moy malheureuse un constraint deshonneur ». Puis, maniant la pointe, elle compare, elle aussi, le viol à la mort : « Elle eschappa la mort alors qu'elle mourut / [...] Moy je meurs mille foys n'en pouvant mourir une »¹⁴. Mais tandis que l'héroïne tragique tient plus à l'honneur qu'à la vie et voit dans la mort son seul secours, le ravisseur méprise de telles valeurs contraires à son désir tyrannique dont il décrit les manifestations violentes. Le Sichem de Perrin, parlant de Dina comme d'une « proie », dit dès le début de l'acte II l'urgence de son plaisir : « Il faut qu'à mon plaisir promptement j'en jouisse »¹⁵ puis affirme : « C'est fait, il faut mourir, ou en jouir »¹⁶. Il décrit ce qu'il ressent en convoquant des images particulièrement violentes : « Je sens mille serpents ramper dans mes entrailles, / Je sens l[à] dedans mesme infinies batailles ». Mais si chez le ravisseur l'honneur et le désir s'affrontent, ce dernier l'emporte vite :

Cet honneur me deffend de faire violence,
Mais l'amour qui s'est joint avec l'impatience
Ja de ce dur conflict a gagné le dessus.

Le *Pyrrhe* de Percheron décrit à l'aide d'une antépiphore la force supérieure qui l'a obligé à obtenir Hermione par la force : « Forcé, je t'ai forcée, et ravy je t'ai ravie »¹⁷.

Ces tragédies mettent en scène deux personnages antithétiques que les auteurs prennent soin de caractériser de manière contrastive. Dans *Lucrece* de Filleul, tout oppose Lucrece et Tarquin. Dès l'acte I, Tarquin affirme la supériorité de l'audace sur la vertu, avant d'évoquer la longue liste de ses crimes passés sans le moindre repentir ; à l'inverse, dans le récit que Tarquin fait de sa première rencontre avec Lucrece, celle-ci s'illustre et se distingue des autres femmes par sa vertu et sa sagesse. Alors que l'auteur fait de Tarquin une figure de tyran responsable de la décadence de Rome, le personnage de Lucrece appelle de ses vœux un pouvoir aristocratique capable de libérer le peuple. Immédiatement après avoir été outragée par Tarquin, elle voit dans son malheur l'occasion de renverser le pouvoir tyrannique ; lorsque la nourrice lui demande : « Mais que sert publier [à] tous ceste destresse ? », Lucrece répond : « Cela peut irriter contre luy la noblesse ». Mais si Filleul refuse de mettre en présence Tarquin

¹² Robert Garnier, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579, acte III, p. 27.

¹³ Pierre de Nancel, *Dina ou le Ravissement*, acte III, in *Le Théâtre sacré*, Paris, Claude Morel, 1607, p. 31-32.

¹⁴ Luc Percheron, *op. cit.*, p. 19.

¹⁵ François Perrin, *Sichem ravisseur ou la Circoncision des incirconcis* [1589], in *Diverses Tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1606, acte II, p. 22.

¹⁶ *Ibid.*, acte II, p. 25. Mêmes références pour les deux citations suivantes.

¹⁷ Luc Percheron, *op. cit.*, p. 23.



et Lucrèce et dessine leur antagonisme d'une scène à l'autre, le viol au théâtre ménage généralement la scène attendue de l'affrontement entre le violeur et sa victime dont le rapport de force est proprement dramatique. Perrin met en œuvre une tension croissante tout au long de la scène d'affrontement. Les propos galants de Sichem cèdent progressivement la place au ton plus rude du discours du puissant : « Ha que tu ne sçay pas, fole, tu ne scais pas, / Qui est cet amoureux qui talonne tes pas »¹⁸, Sichem décrit alors l'étendue de son pouvoir et souligne un premier déséquilibre dans le rapport de force qui l'oppose à Dina, tandis que celle-ci valorise la vie simple qu'elle mène. Sichem passe ensuite aux menaces : « Ou la force, ou l'amour te fera estre mienne »¹⁹. Enfin, devant la réitération des menaces de Sichem, la pieuse Dina évoque la vengeance divine que Sichem encourt, mais celui-ci, qui a déjà mis plus d'une fois en doute l'existence de Dieu, balaye cette menace en redisant l'urgence de son plaisir. La résolution de mourir toute stoïcienne de la Polyxène de Garnier, tout comme le courage et les propos vertueux de Dina face à son agresseur, sont des manifestations théâtrales d'un héroïsme féminin qui émerge paradoxalement d'un combat perdu par l'héroïne et de l'humiliation qu'elle subit. Face aux passions déréglées des ravisseurs, les victimes s'illustrent par leur passion de la vertu et de l'honneur et se distinguent ainsi comme de véritables héroïnes tragiques.

Mais le ravisement de la vertu et de l'honneur est un crime qui demande réparation et qui ne saurait rester sans suite. Deux solutions bien différentes sont alors possibles : le mariage²⁰ (c'est alors le ravisseur lui-même qui « répare » son crime) ou la vengeance (c'est cette fois la victime ou sa famille qui fait payer le forfait au coupable). La solution du mariage est réservée à la tragi-comédie²¹ ; dans la tragédie la seule réponse possible au viol est la vengeance, et la vengeance la plus sanglante. Dans *David persécuté* de Thierry de Montjustin, Absalon, en apprenant le viol de sa sœur Thamar par son frère Amnon, justifie le recours au meurtre comme le seul remède à la souillure du violeur : « noirci d'un tel effort, / Il ne se peut laver que par sa seule mort »²². Dès lors, dans *Sichem ravisseur* de François Perrin et dans *Le Ravisement de Dina* de Pierre de Nancel, la proposition de Sichem d'épouser Dina dont il vient d'abuser pour « récompenser sa chasteté violée (la prenant à femme) »²³, est vouée à l'échec car les tragédies qui traitent du viol sont avant tout des tragédies de la vengeance. Les frères de Dina vont en effet s'empresse de tromper le ravisseur pour mieux punir son forfait et exercer leur vengeance autant sur Sichem que sur son père, le roi Emor, et même sur tout son peuple. Ainsi, dans l'économie de la tragédie, le viol ne constitue pas en lui-même l'action tragique mais il l'enclenche, il est l'origine d'une série de crimes et d'un enchaînement de violences. Le viol engendre une vengeance susceptible elle-même d'en entraîner d'autres. *David persécuté* met justement en œuvre une dramaturgie de la vengeance sérielle. Au troisième acte de la pièce, Thamar qui vient d'être violée par Amnon, demande à Absalon de la venger. Celui-ci, horrifié, fait tuer son frère criminel. Mais alors qu'Absalon est banni par son père David pour ce meurtre, il décide de soulever une rébellion et de prendre le pouvoir. C'est alors qu'il est tué par Joab à qui David avait pourtant ordonné d'épargner son fils. Enfin, la pièce s'achève sur la promesse de David de se venger du meurtrier d'Absalon. Les tragédies qui dramatisent un viol ne représentent certes pas toutes un tel enchaînement de crimes mais le viol est toujours

¹⁸ *Ibid.*, acte II, p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, acte II, p. 30.

²⁰ Roland Mousnier écrit que, selon le droit canon, « s'il y a rapt, c'est-à-dire enlèvement d'une jeune fille par la violence, la jeune fille ravie peut valablement épouser son ravisseur de sa seule et libre volonté » (*Les Institutions de la France sous la monarchie absolue*, t. 1, Paris, PUF, coll. Dito, 1990, p. 56-57).

²¹ Plus précisément à la tragi-comédie du début du XVII^e siècle, comme en témoigne par exemple *La Force du sang* de Hardy, publiée en 1625.

²² Pierre Thierry de Mont-Justin, *David persécuté*, in *Les Œuvres premières du sieur de Monjustin*, Pontoise, [s. n.], 1600, p. 35, cité par Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, op. cit., p. 237.

²³ La formule est issue de l'argument de *Sichem Ravisseur* de François Perrin.



l'élément matriciel de l'action tragique. Dans l'intrigue tragi-comique, qui se caractérise précisément par sa construction sérielle, la place occupée par le ravisement est néanmoins très différente. L'enlèvement de la jeune fille n'est pas la cause d'une suite logique d'actions ; il s'agit le plus souvent d'un obstacle au bonheur des amants levé aussi vite que surgi et qui s'inscrit lui-même dans une série d'obstacles juxtaposés sans lien logique. L'ajout ou la suppression d'un tel épisode est sans effet sur le dénouement de la pièce : les huit journées de *Théagène et Caricléa* mettent en scène plusieurs enlèvements qui ont pour fonction majeure de retarder le bonheur des amants et d'offrir une pièce foisonnante au public. Dans *Charite* de Pouillet, qui tient à divers égards bien plus de la tragi-comédie que de la tragédie²⁴, on apprend à la fin de l'acte I que Charite a été enlevée mais, dès le début de l'acte II, Lepoleme la délivre. Cet épisode indépendant et autonome pourrait être supprimé sans que l'intrigue principale ne soit modifiée. En outre, le choix de Pouillet de dérober aux yeux du public l'enlèvement comme les manœuvres rusées de Lepoleme visant à retrouver Charite pour en donner le récit après coup révèle la fonction ornementale de cet épisode.

LE VIOL AU THÉÂTRE : STRATÉGIES DE REPRÉSENTATION

La représentation du viol constitue un véritable défi dramaturgique pour les auteurs qui veulent respecter les règles de décence. Leur réserve envers ce sujet est à replacer dans le cadre du mouvement de développement du théâtre humaniste, qui rompt avec la pratique dramatique médiévale et qui cherche à promouvoir une forme régulière de tragédie. Les auteurs médiévaux n'avaient en effet pas tant de scrupules à mettre sous les yeux des spectateurs diverses horreurs, dont des viols²⁵. Si la tragédie humaniste ne traite que d'« exécrables cruautés »²⁶ et si certaines scènes signalent un goût du macabre, Laudun d'Aigaliers remarque « en passant que la moitié de la Tragédie se joue derrière le théâtre ». Le précepte de l'*Art poétique* d'Horace, « *Multa tolles ex oculis* »²⁷, ne redevient une règle majeure qu'avec l'avènement du théâtre humaniste qui rompt précisément avec l'héritage médiéval des mystères et des moralités. Ainsi, sur la scène de la tragédie humaniste, le viol n'est jamais donné à voir au spectateur, il est tout au plus donné à entendre dans un récit. Mais un second mouvement d'évolution du théâtre se fait jour dans le dernier quart du siècle, la tragédie lyrique et statique cède peu à peu la place à un théâtre de l'action et de l'action violente. On passe d'un théâtre qui représente « les conséquences funestes des passions déréglées »²⁸ à un théâtre qui représente le déchaînement des passions elles-mêmes. Cette nouvelle forme de tragédie, relayée par la tragi-comédie, consacre le règne de l'irrégularité pour une cinquantaine d'années. Comme l'affirme Madeleine Lazard, « l'évolution du genre tragique va de pair avec une crise de l'humanisme à la fin du siècle. La ferveur du culte des Anciens décroît, leur autorité ou leur supériorité est contestée, l'on ne s'astreint plus à les imiter ou à se conformer à leurs préceptes »²⁹. Les crimes les plus sanglants, qui jusque là étaient relégués dans les coulisses, s'exposent désormais aux yeux du public. Chez Heudon, à l'acte V, on apporte à Didame, la mère de Pyrrhe, la tête coupée de son fils sur un plateau, c'est ensuite le corps

²⁴ Si la fin malheureuse – et particulièrement macabre – de *Charite* est contraire aux dénouements traditionnellement heureux du genre tragi-comique, la pièce est proche de la tragi-comédie par sa source romanesque (*L'Âne d'or* d'Apulée), son intrigue mouvementée et par l'autonomie de certains épisodes par rapport à l'action principale.

²⁵ À ce titre, on peut citer *Le Viol d'Orgia* ou encore *Le Viol de Dinah*. Dans *Le Mystère du Viel Testament*, le viol de Tamar par son frère Amnon a lieu sur scène, comme l'indique la didascalie « il la couche » au milieu du vers 32057.

²⁶ Jean de La Taille, *op. cit.*, p. 3-4

²⁷ Horace, *Art poétique*, v. 183-184.

²⁸ Je reprends l'expression de Georges Forestier, *op. cit.*, p. 6.

²⁹ Madeleine Lazard, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1980, p. 215.



décapité de Pyrrhe qui est exposé aux yeux du public avant que Didaimé ne se tue sur celui-ci. La Charité de Pouillet crève les yeux de Thrasile sur scène à la fin de la pièce. Mais si l'évolution de la conception du théâtre et de la dramaturgie est sensible dans la manière dont les auteurs traitent des meurtres ou des combats, les dramaturges continuent néanmoins à réserver au viol un traitement différent de celui des autres crimes ou des spectacles macabres. En 1566 déjà, Filleul ne craignait pas de choquer le public noble et royal du château de Gaillon en exposant sous ses yeux le cadavre de Lucrece sur lequel Collatin se lamente à la fin du dernier acte de sa tragédie – sans toutefois représenter le suicide sur scène – mais il plaçait le viol de l'héroïne hors scène, entre l'acte I et l'acte II. Plus de vingt ans après, Perrin choisit lui aussi de placer la scène du viol entre l'acte II et l'acte III, et alors qu'il n'hésite pas à mettre à plusieurs reprises des mots très crus dans la bouche des membres de la famille de Dina, déplaçant ainsi la violence et l'indécence de la scène dans les invectives des personnages, il se fait particulièrement discret quand il s'agit d'évoquer le crime subi par la jeune femme. Le refus de Sobal de prononcer le nom du crime que Sichem s'appête à commettre est à ce titre tout à fait révélateur du tabou qu'il constitue : « Car je crain que *le mal que je n'ose pas dire*, / N'en attire apres soy un qui soit encor pire »³⁰. L'auteur refuse en effet de raconter le crime commis par Sichem et les personnages l'apprennent tour à tour sans que le moindre récit n'en ait été fait. Au début de l'acte III, Dina, qui vient d'être violée, crie sa douleur face à Sichem mais à peine les deux protagonistes quittent-ils la scène que Jacob, déjà prévenu du malheur de sa fille, vient dire la colère et le désespoir que lui cause cet outrage. De la même manière et sans transition c'est ensuite la mère de Dina qui entre en scène pour déplorer le même malheur. L'évitement du récit du viol par Perrin introduit dans la pièce un rapport singulier au temps et à la disposition des scènes. Alors que l'entracte est d'ordinaire un espace où l'auteur place des actions qu'il dérobe aux yeux du public, Perrin utilise ce même procédé entre les scènes qui se trouvent alors, malgré leur contiguïté, séparées les unes des autres par une durée indéterminée et par des actions non représentées.

On constate donc de la part des dramaturges du XVI^e siècle un refus presque unanime de représenter le viol sur scène. Les auteurs de la fin du XVI^e siècle s'autorisent tout au plus à placer sous les yeux du public le spectacle des prémices du viol. Ce n'est que dans les premières années du XVII^e siècle que les auteurs, poursuivant le mouvement d'évolution initié au siècle précédent et concevant le théâtre comme un art du spectacle plus que comme un texte lyrique, n'hésitent plus à montrer le viol sur la scène tragique, comme en témoignent plusieurs pièces, parmi lesquelles on peut citer l'anonyme *Tragédie du more cruel* ou *Timoclée* de Hardy. En 1589, dans *Sichem ravisseur*, François Perrin place la scène de viol en coulisse mais en montre cependant les prémices au public, ce qui lui permet ensuite de faire l'économie du récit du forfait. Les cris de Dina dès sa rencontre avec Sichem laissent en effet imaginer que celui-ci se précipite sur elle lorsqu'il la voit, la réplique qui ouvre la scène commence ainsi :

Voylà doncques la foy, ô grand'mère Nature,
Voylà doncques la foy de ce peuple parjure !
Plustost l'Ours affamé, les lyons, ou les loups
Qui sont à leurs pareils plus fidelles que vous,
En quelque bois profond, ou dans l'horreur d'un antre,
De mon corps déchiré viendront remplir leur ventre,
Que je n'endureray icy ma chasteté
Perir par les attraits d'une desloyauté.³¹

Un peu plus loin, une didascalie interne contenue dans une réplique de Dina indique que Sichem tente de la dévêtir sur scène : « Laissez, meschant, laissez ce voyle sur ma teste, /

³⁰ François Perrin, *op. cit.*, acte II, p. 22. Nous soulignons.

³¹ François Perrin, *op. cit.*, acte II, p. 26.



Ornement de vertu & d'une vierge honneste »³². Hardy va plus loin dans *Scédase ou l'Hospitalité violée*³³ où les deux filles de Scédase sont violées l'une après l'autre par leurs hôtes insensibles à leurs plaintes et à leurs appels au secours. Les viols sont encore commis en coulisse³⁴ (« à l'écart »³⁵), mais cette fois ils ont lieu au cours de l'acte III et non plus entre deux actes. En outre, le public, qui ne voit pas le crime, entend néanmoins les cris des deux sœurs, d'abord Evexipe : « A la force, au secours, à l'ayde mes amis » puis Théane : « A la force voisins, he ! de grace acourez, / Et contre ces brigands nostre honneur secourez »³⁶. Mais si la représentation du viol sur scène ou même de ses prémices est rare au XVI^e siècle, c'est que, au-delà des règles de décence, le théâtre humaniste est avant tout un théâtre de l'élocution. Les auteurs vont donc sans surprise préférer dire le viol plutôt que de le montrer. Or le défi n'en est pas moins difficile à relever. Comment dire l'indicible ? Comment faire raconter le crime subi par la victime honteuse que la pudeur contraint à la retenue ? Comment transmettre au public un récit susceptible de contrevenir aux règles de décence ? Chez Filleul, au début de l'acte II, juste après son viol, Lucrece ne parvient à formuler le crime dont elle a été victime que par le détour d'images :

Ainsi j'ay dessus moy tout l'orage receu,
Orage non d'éclairs, de gresles ne de feu,
Mais bien au lieu d'éclairs, de gresles et de flames,
Orage plain d'horreur, de deshonneur et blames.³⁷

S'ensuit une comparaison avec un lys autour duquel rampent des chenilles. Le symbolisme de l'image remplace le récit et vient figurer l'indicible. Ce pouvoir spectaculaire des mots se retrouve dans le récit de la nourrice à l'acte IV ; contrairement à Tite-Live, que Filleul suit pourtant de près, allant même jusqu'à traduire certains passages de *l'Histoire romaine*, l'auteur choisit de faire rapporter le viol de Lucrece à Collatin et à Brute non par la victime mais par sa nourrice. Ce récit informe autant Collatin et Brute que le spectateur des circonstances du viol. Alors que le crime a eu lieu au cours d'un entracte et que Lucrece et Tarquin ne sont jamais mis face à face sur scène, la nourrice recompose une scène dramatique et rapporte même une réplique de Tarquin au discours direct :

Je suis (dit-il) Tarquin. Quoy ? veux-tu que je tuë
Mon esclave en ton lit ? toy-mesme tu mourras,
Et vous monstrant meurtris, je diray que tu as,
Rompu [à] Collatin les liens d'Hymenée,
Dequoy j'ay sus vous deux la vengeance amenée.³⁸

De manière signifiante, seule la parole de Tarquin est citée, Lucrece, réduite au silence par son ravisseur, est à nouveau privée de parole dans ce récit malgré le « Quoy ? » de Tarquin qui signale les protestations de la Romaine. Filleul compose un récit très visuel qui compense l'éviction du crime de la scène. Ce récit s'ouvre par l'image des traces de Tarquin dans le lit conjugal : « Les Trasses de Tarquin sont encore en ton lit », dit la nourrice à Collatin avant de décrire les actes et les gestes successifs du violeur : « [...] Tarquin se jetta dessus ton lit

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ Selon Eugène Rigal, *Scédase* a été composée, comme la majeure partie des tragédies de Hardy, au début de sa carrière de dramaturge (*op. cit.*, p. 81). La carrière d'auteur dramatique de Hardy commence en 1593.

³⁴ Voir l'article de Georges Forestier consacré à *Scédase* : « *Scédase* de Hardy : à propos de quelques récents malentendus sur violence et cruauté dans la tragédie française » (à paraître dans la revue *XVII^e siècle*).

³⁵ Hardy, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, t. I, *op. cit.*, p. 123.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Nicolas Filleul, *Lucrece*, acte II, v. 217-220, dans *Les Théâtres de Gaillon* [1566], Françoise Joukovski (éd.), Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1971, p. 70.

³⁸ *Ibid.*, acte IV.



soudain », « A Lucrèce il serra la bouche d'une main, / De l'autre sus son sein levant sa lame nuë ». Dans le *Pyrrhe* de Percheron, la dimension visuelle et violente du récit que fait Hermione de son ravissement est particulièrement frappante : « [...] me traissant par les cheveux, meschant, / Tu me vins arracher au gyron de ma mère »³⁹ puis :

D'ongles, de pieds, de mains, mon corps je deffendiz :
Mays qu'eust fait une fille ? Enfin matte et lassée
Aux yeux de mes parens je fuz presque forcée.⁴⁰

Hermione insiste sur la violence qu'elle a subie parce qu'elle s'adresse précisément à Pyrrhe, l'auteur de cette violence. Ce récit vise à donner au public le spectacle verbal de la scène absente mais il a en outre un but argumentatif, comme l'indique la question rhétorique qui interrompt le récit. Hermione oppose ainsi aux protestations d'amour de Pyrrhe la violence et la cruauté de son rapt. Par conséquent, si certains dramaturges privilégient l'allusion discrète ou le style figuré d'un langage imagé pour dire le viol, d'autres, usant du pouvoir visuel des mots, cherchent à compenser l'ellipse de la scène criminelle par la mise en œuvre d'un spectacle verbal. Ces différentes tentatives dramatiques interviennent dans le cadre d'une période de réflexion des auteurs et des théoriciens sur le pouvoir du récit par rapport à celui du spectacle. Les dramaturges, qui prétendent procurer des émotions fortes au public, interrogent les pouvoirs de l'ouïe et de la vue. Cette question se pose d'autant plus pour les auteurs qui choisissent de dramatiser un acte tel que le viol. Par quels procédés peut-on ravir le spectateur en traitant un tel sujet ? Horace lui-même juge un spectacle plus efficace et plus frappant qu'un récit :

*Segnius irritant animos per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator [...]*⁴¹

Il ajoute cependant que les crimes les plus horribles (et les métamorphoses) doivent être racontés car l'efficacité du spectacle est alors mise à mal par une représentation invraisemblable :

[...] non tamen intus
Digna geri promes in scaenam multaque tolles
Ex oculis, quae mox narret facundia praesens.
Ne pueros coram populo Medea trucidet,
Aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,
Aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi.⁴²

Laudun reprend ce passage d'Horace qu'il justifie en donnant l'exemple de l'invraisemblance d'une scène de démembrement. Le choix du récit du viol n'est donc pas seulement lié au souci de la décence de la représentation mais également à la question de son efficacité, de sa capacité à toucher le public. L'esthétisation d'un épisode horrible par un

³⁹ Luc Percheron, *op. cit.*, acte II, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, acte II, p. 19.

⁴¹ Horace, *Art poétique*, v. 180-182. « L'esprit est moins vivement frappé de ce que l'auteur confie à l'oreille, que de ce qu'il met sous les yeux, ces témoins irrécusables : le spectateur apprend tout sans intermédiaire » (traduction de François Richard, Paris, Garnier, 1944).

⁴² Horace, *Art poétique*, v. 182-188. « Cependant ne mets pas sur la scène ce qui doit se passer dans la coulisse, et soustrais aux regards certains faits, que viendra raconter un témoin oculaire. Ce n'est pas devant le public que Médée doit massacrer ses enfants, l'exécrable Atrée faire cuire les membres de ses fils, Procne se changer en oiseau, Cadmus en dragon. Je n'ajoute aucune foi à de tels spectacles et je ne les admet pas » (*ibid.*).



discours puissant assure le plaisir du spectateur alors que son spectacle l'aurait horrifié ou laissé incrédule.

Mais si les dramaturges du XVI^e siècle placent presque tous le viol hors scène, il est une scène attendue qu'ils offrent au public, celle du retour de la victime sur scène après son outrage. C'est pour eux l'occasion de donner au spectateur une scène à la fois violente et pathétique qui mêle le désespoir à la colère furieuse et qui fait alterner lamentations, accès de violence, imprécations, appels à la vengeance et à la mort. C'est en outre une scène qui allie la force du spectacle à celle du discours, puisqu'en même temps qu'il entend les propos de la victime, le spectateur a devant les yeux l'image frappante du corps meurtri et souffrant. La force des mots et la dimension spectaculaire de l'image assurent ainsi l'émotion du spectateur. C'est *Hippolyte* de Garnier qui indique le mieux au lecteur moderne le contenu discursif et gestuel de ce type de scène. Les pièces du XVI^e siècle, où les didascalies sont rares, ne dépeignent guère l'apparence ni les gestes de la victime. Or, dans la pièce de Garnier, il s'agit pour Phèdre de feindre un viol qui n'a pas eu lieu et la nourrice, en véritable metteur en scène, lui explique la manière dont elle doit jouer son rôle. Les deux personnages féminins reprennent alors les codes de la scène de déploration de la femme outragée. Ainsi, à la fin de l'acte III, la nourrice crie bien haut le prétendu malheur de Phèdre : ces éléments de description sont autant de consignes de jeu pour Phèdre qui doit se mettre à pleurer, se frapper la poitrine, se griffer le visage, s'arracher les cheveux⁴³. Lorsque Thésée arrive, à l'acte IV, les deux femmes sont prêtes à jouer leur rôle. Phèdre joue d'abord la pudeur et refuse de dire à Thésée la cause de son état, elle feint ensuite de vouloir se donner la mort, en appelle aux dieux, puis exhibe la fausse preuve du couteau laissé par Hippolyte⁴⁴. Mais alors que ces fausses plaintes ne peuvent qu'indigner le spectateur, Thésée, vivement touché, se laisse prendre au jeu de Phèdre. Au contraire, dans *David persécuté*, les plaintes justifiées de Thamar et les manifestations physiques de sa souffrance véritable émeuvent autant Absalon que le public. Chez Percheron, si Hermione touche le public par ses lamentations, elle cherche aussi à fléchir son ravisseur. Dans un discours très construit et orné, elle manie l'antithèse en décrivant sa situation depuis son enlèvement : « Les sanglotz me sont ris, les jours me sont les nuictz, / Je suis morte au plaisir, je ne vis que d'ennuys »⁴⁵. Elle en vient ensuite au récit de son rapt et aux accusations contre Pyrrhe avant de s'engager dans une longue lamentation très travaillée qui met en œuvre une série de pointes autour du thème de la mort. Hermione s'adresse enfin à Oreste absent et l'appelle à son secours dans une déclaration d'amour désespérée. Or ce discours est sans effet sur Pyrrhe qui s'impatiente : « Ay je doncq peu avoir sy longue patience / En ce fasceux discours »⁴⁶. Alors que l'échec de la rhétorique d'Hermione est signalé par la réplique de Pyrrhe, l'auteur a quant à lui réussi à toucher le spectateur, certes plus sensible que le ravisseur. Ainsi la représentation d'émotions et de passions paroxystiques au sein d'un discours orné et travaillé permet-elle aux dramaturges de sublimer la scène de viol, d'émouvoir le public et d'assurer le plaisir de la représentation tragique.

AUX SOURCES DU VIOL EN SCÈNE

L'évolution du traitement théâtral de la cruauté en général et du viol en particulier, jusqu'à son exhibition sur scène, signale une nouvelle conception de la *mimesis* qui s'élabore précisément dans les dernières années du XVI^e siècle. Ce n'est plus seulement la représentation des émotions et des passions qui intéresse les auteurs et le public mais celle des actes qui les suscitent ou qui en émanent. Ainsi, comparant la *Lucrece* de Filleul aux tragédies irrégulières,

⁴³ Robert Garnier, *Hippolyte*, Raymond Lebègue (éd.), Paris, Les Belles lettres, 2003, acte III, v. 1495-1522, p. 207.

⁴⁴ *Ibid.*, acte IV, v. 1659-1742, p. 214-220.

⁴⁵ Luc Percheron, *op. cit.*, acte II, p. 18.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 21



Raymond Lebègue souligne le réalisme croissant de la représentation du viol⁴⁷. Il replace à juste titre ce mouvement dans celui, plus large, du théâtre sanglant. Ce bouleversement des codes de représentation rompt avec la conception de la *mimesis* des dramaturges réguliers. Comme l'affirme Christian Biet, « la mise en avant de la cruauté comme constituant essentiel de la tragédie relève également d'une redéfinition de la *mimesis* tragique : parce qu'elle représente la vie des héros et des rois, la tragédie doit offrir le spectacle de la cruauté »⁴⁸. Nancel, dans le poème qui figure en tête de l'édition de son *Théâtre sacré*, écrit :

Ainsi la Tragedie en un petit volume,
Estale à nostre veuë au pinceau de la plume,
Tout le cours d'une vie, et les faits et les dits
Surannez par le temps des Heros de jadis.⁴⁹

La métaphore picturale met en valeur la dimension visuelle d'un théâtre qui représente tous les éléments constitutifs d'un sujet, les paroles comme les actes. Conscient du changement qui s'opère sur la scène tragique, Nancel ajoute ensuite que, malgré la désapprobation des « auteurs de la meilleure estofe », « [...] c'est la loy du lieu, du temps mesme où nous sommes, / Nous defrayons & l'œil & l'oreille des hommes »⁵⁰. Le théâtre est ainsi conçu comme un art du spectacle qui doit mettre sous les yeux du public l'enchaînement des faits qui mènent à la catastrophe, les causes bien plus que les conséquences. Cette évolution est aussi une réponse au goût du public pour les spectacles horribles⁵¹. Mais si le goût du public change, c'est aussi parce que le public de la fin du siècle n'est plus tout à fait le même que celui de la tragédie humaniste. Celle-ci était réservée à un public de cour et à un public savant, comme en témoigne par exemple l'édition des *Théâtres de Gaillon* de Filleul. La tragédie irrégulière – tout comme la tragi-comédie – répond au contraire au goût d'un public plus populaire. Comme l'explique Madeleine Lazard, « la désaffection des grands pour le genre tragique, l'absence de mécènes engagent les auteurs à se tourner vers un public plus large, moins averti et plus fruste »⁵². Par ailleurs, les circonstances historiques contemporaines ne sont pas sans influence sur le goût de ce public nouveau pour la violence et sur le choix des auteurs de représenter toutes sortes de cruautés dans leurs pièces. Les guerres civiles multiplient les crimes les plus atroces et exposent sans cesse les pires horreurs. Ainsi, comme l'affirme Raymond Lebègue, « la réalité émousse la sensibilité des spectateurs, et, pour être émus, il leur faut plus que le récit de cinq suicides ou le spectacle d'une urne funéraire ou de choristes qui se frappent la poitrine »⁵³. La réalité prend des allures de tragédie car les massacres placent sous les yeux de chacun autant de scènes tragiques sanglantes. Dans ces conditions, alors que le monde est souvent comparé à un théâtre⁵⁴, le théâtre doit à son tour être le reflet du monde contemporain, ce qui oriente aussi les auteurs dans le choix de leurs sources. Garnier lui-même, en 1580, se fait l'écho des violences contemporaines de son *Antigone*. La description très visuelle que Jocaste fait à l'acte II de la guerre qui oppose Étéocle

⁴⁷ Raymond Lenègue, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de publicité, coll. Lebègue, 1944, p. 79.

⁴⁸ Christian Biet, *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2006, p. XXVI.

⁴⁹ Pierre de Nancel, *op. cit.*, « Récit pour l'entrée des jeux ». Nous soulignons.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Le succès du genre des histoires tragiques ainsi que celui des plaquettes de faits divers qui font le récit détaillé de meurtres, de rapt et de viols, en sont de sûrs témoins.

⁵² Madeleine Lazard, *op. cit.*, p. 217.

⁵³ Raymond Lebègue, *op. cit.*, p. 77-78.

⁵⁴ Cette comparaison, que les auteurs du XVII^e siècle ne cessent de reprendre, est déjà topique au XVI^e siècle. Le titre de l'ouvrage de Richard Verstegan, *Theatrum crudelitatum haereticorum nostri temporis* (Anvers, Christophe Plantin pour Adrien Hubert, 1587), est révélateur. Il est traduit en français en 1588 sous le titre *Theatre des cruautés des hereticques de nostre temps*.



et Polynice renvoie surtout à la réalité contemporaine de l'auteur et de son public. Après avoir mentionné les pillages et les villes en flammes, Jocaste demande à Polynice s'il aurait le courage de voir :

Trainer par les cheveux les vieux peres grisons ?
Et leurs femmes de force arracher des maisons ?
Les filles violer entre les bras des meres ?
Et les jeunes enfants mener comme forçaires⁵⁵.

Une telle description est très proche des témoignages sur les massacres contemporains, où le viol apparaît toujours dans la liste des crimes perpétrés. La réalité se voit donc projetée et représentée de manière plus ou moins explicite sur la scène. Le théâtre se fait le reflet mimétique des préoccupations et des circonstances de son temps et d'une réalité angoissante.

Les auteurs vont donc chercher les sujets les plus sanglants et les plus horribles de l'Histoire ou de la Bible. Le choix des sources n'est pas indifférent, il est intimement lié à la visée morale de la pièce. Ce n'est pas parce que la violence verbale et physique croît sur la scène de la fin du XVI^e siècle que la tragédie abandonne la fonction morale qui la justifie et l'élève au rang de genre noble. Bien au contraire, les dramaturges qui traitent du viol insistent bien souvent sur la portée morale de leur pièce – même si celle-ci est parfois bien surprenante. Cette insistance est particulièrement frappante chez les dramaturges qui puisent à la source biblique. François Perrin et Pierre de Nancel adaptent tous deux le XXXIV^e chapitre de la Genèse⁵⁶ ; si le premier suit presque verset à verset le récit biblique⁵⁷, alors que l'adaptation de Nancel est plus libre, les deux auteurs mettent en avant le même but moral et didactique dans leurs textes liminaires. Le paragraphe introductif de l'argument de *Sichem ravisseur* explique que la descendance d'Abraham a progressivement perdu le soutien de Dieu à cause de ses péchés. L'histoire de Dina vient ensuite illustrer cette affirmation. Par ailleurs, l'argument donne à lire le viol de Dina comme le châtement de sa désobéissance : « s'émancippant de l'obéissance & du respect deu à Dieu & à son pere : estant un jour conduite par curiosité en la ville de Salem, pour voir les femmes de ceste contrée, ne tarda gueres [à] recevoir le chastiment de son entreprise trop temeraire & audacieuse »⁵⁸. Le poème liminaire du *Théâtre sacré* de Pierre de Nancel exprime la même idée : « [...] Dina, fille trop curieuse, / Qui causa par sottise une fin furieuse »⁵⁹. Puis l'auteur établit un rapport direct entre la source biblique et l'efficacité émotionnelle et morale de la pièce :

Nous prenons pour sujet du Saint Esprit l'organe,
Les cayers sacré-saincts, non l'histoire profane,
Les maniant ainsi tousjours reveremment :
Car cela touche plus, instruit plus puissamment⁶⁰.

La représentation de sujets bibliques particulièrement violents ainsi que les liens entre source biblique et fonction didactique mettent en évidence l'influence et l'héritage des mystères et des moralités du Moyen Âge⁶¹ sur ce théâtre. Mais il s'agit d'un héritage revisité,

⁵⁵ Robert Garnier, *Antigone ou la Piété*, Paris, Mamert Patisson, 1580, acte II, p. 14.

⁵⁶ Comme le rappelle Lynette Muir, l'histoire de Dina avait déjà été dramatisée au Moyen Âge dans *Le Viol de Dinah* et le *Mistère du Viel Testament* (II, 15297-15337), Lynette R. Muir, *Love and conflict in medieval drama : the plays and thier legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 113.

⁵⁷ De manière révélatrice, le dernier vers de *Sichem ravisseur* reprend le dernier verset de l'épisode biblique.

⁵⁸ François Perrin, *op. cit.*, Argument.

⁵⁹ Pierre de Nancel, *op. cit.*, Récit pour l'entrée des jeux.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Certains théoriciens ont d'ailleurs très vite rapproché la tragédie et la moralité et ont vu dans celle-ci l'héritière française de la tragédie antique. Ainsi, en 1548, Thomas Sébillet intitule l'une des sections du chapitre « Du dialogue » de son *Art poétique* : « La Moralité. Tragédie Grecque ou Latine », et écrit : « La



adapté au goût du public du XVI^e siècle, aux tendances du théâtre moderne et aux préoccupations contemporaines. Ainsi, comme l'écrit Elliott Forsyth, « la notion de vengeance céleste domine la tragédie didactique du règne d'Henri IV », les auteurs « insistent beaucoup plus que leurs prédécesseurs sur la responsabilité morale du souverain, et cette insistance a sans doute des rapports avec le rôle prédominant désormais joué dans la vie du pays par le monarque lui-même »⁶². Ce théâtre soulève des questions importantes sur le rôle et les devoirs d'un prince, comme en témoigne l'assimilation fréquente de la figure du ravisseur à celle du tyran⁶³. Les deux pièces qui adaptent le viol de Dina ainsi que *David persécuté* de Thierry, qui reprend l'histoire du viol de Thamar, affirment toutes le caractère inéluctable de la vengeance divine qui s'abat inmanquablement sur le mauvais prince et sur son peuple. Ainsi, Pierre de Nancel, tout en condamnant l'horreur de la vengeance des frères de Dina, ne les présente pas moins comme les instruments de la justice de Dieu. De même, dans *David persécuté*, Thamar en appelle à la justice divine et la série de malheurs que représente la pièce est à lire comme le châtiment de l'adultère de son père, David. Ce théâtre violent délivre une morale au public mais l'invite aussi à réfléchir aux questions qu'il soulève. Corinne Meyniel affirme ainsi à juste titre :

Reflète du siècle, la tragédie biblique a permis aux auteurs de prendre en charge la figuration d'une violence extrême exercée sur les corps. Ils s'inscrivent alors dans la continuité des scènes d'horreurs urbaines auxquelles ils avaient pu assister directement, ainsi que dans la droite ligne de l'abondante littérature de témoignage [...]. Proposant une remise en jeu et une idéalisation de l'actualité, [le théâtre] ajoute à la réalité vécue par tous ce qui lui manque pour être féconde : des mots, et par là, du sens⁶⁴.

Le sujet du viol se distingue des autres sujets violents par le traitement singulier que lui réservent les dramaturges. Les auteurs du XVI^e siècle multiplient les figures de ravisseurs sur la scène et proposent diverses réalisations dramatiques de ce sujet, révélatrices du mouvement d'évolution qui travaille la tragédie, sans aller cependant jusqu'à montrer la scène criminelle au public. Le viol apparaît en effet comme un type particulier de crime qui engage les auteurs à réfléchir aux conditions de sa représentation et de son esthétisation. Il s'agit de trouver les moyens de ravir le public en traitant d'un sujet choquant et indécent. Si les auteurs du XVI^e siècle choisissent plutôt de dire le viol que de le montrer, alors qu'ils ont moins de scrupules à montrer d'autres crimes, leurs successeurs, au début du XVII^e siècle, n'hésiteront plus à l'étaler dans toute sa violence sur la scène, prolongeant ainsi le mouvement initié au siècle précédent. La tragi-comédie, qui préférerait jusque là dramatiser le simple enlèvement, s'emparera elle aussi de ce sujet, que traiteront les plus grands auteurs du genre comme Hardy – qui poursuit ainsi

Moralité française représente en quelque chose la Tragédie Grecque et Latine, singulièrement en ce qu'elle traite faits graves et Principaux. Et si le Français s'était rangé à ce que la fin de la Moralité fût toujours triste et douloureuse, la Moralité serait Tragédie » (*Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, op. cit., livre II, chap. 8, p. 127). En 1537, Lazare de Baïf, en tête de sa traduction de l'*Électre* de Sophocle, définissait la tragédie comme un type de moralité : « Tragédie est une moralité composée des grandes calamités, meurtres et adversités survenues aux nobles et excellents personnages » (Lazare de Baïf, *Tragedie de Sophocles intitulée Electra*, Paris, E. Roffet, 1537, Définition de Tragédie).

⁶² Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille*, op. cit., p. 250.

⁶³ Dans *Sichem ravisseur*, Dina s'écrie face aux propos de Sichem : « le vicieux tyran parle de cette façon » (op. cit., acte II, p. 30), puis Levi indigné déclare : « C'est acte de tyran, & non d'un noble Roy » (ibid., acte IV, p. 60). Dans *Pyrrhe* de Percheron, Hermione souligne aussi à plusieurs reprises la tyrannie de Pyrrhe.

⁶⁴ Corinne Meyniel, *De la Cène à la scène : la tragédie biblique en France pendant les guerres de religions (1550-1625)*, thèse de doctorat soutenue à Paris Ouest Nanterre, 2010, p. 51.



l'entreprise des premières années de sa carrière –, Rotrou⁶⁵ et même Corneille, dans *Clitandre*⁶⁶. Plus que tout autre sujet, le viol permet aux auteurs de sonder et d'interroger les limites de la représentation dramatique. La dimension expérimentale du théâtre du premier XVII^e siècle en donne bon témoignage.

⁶⁵ À la scène 2 de l'acte II de *L'Hypochondriaque*, Lysidor tente de violer Cléonice. Dans *La Doristée*, Doristée subit deux tentatives de viol, même si seule l'une d'elles se déroule sous les yeux du public (I, 3). Beaucoup plus tard, dans *Venceslas*, Cassandre ne cesse de reprocher à Ladislas d'avoir voulu obtenir ses faveurs de force.

⁶⁶ À la scène 1 de l'acte IV, le spectateur assiste à la tentative de viol de Dorise par Pymante. Dorise échappe à ce dernier en lui crevant un œil.



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- BAÏF Lazare de, *Tragedie de Sophocles intitulée Electra*, Paris, E. Roffet, 1537.
- CHRESTIEN DES CROIX Nicolas, *Amnon et Thamar*, in *Les Tragédies de N. Chrestien sieur des Croix, Argenteois*, Rouen, Théodore Reinsart, 1608.
- CORNEILLE Pierre, *Clitandre ou l'Innocence délivrée* [1632], dans *Œuvres complètes*, t. I, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1980.
- DU MONIN Jean-Édouard, *L'Orbecc-Oronte*, dans *Le Phoenix de Ian Edouard Du Monin*, Paris, Guillaume Bichon, 1585.
- FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon* [1566], Françoise Joukovski (éd.), Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 1971.
- GARNIER Robert, *Antigone ou la Piété*, Paris, Mamert Patisson, 1580.
- GARNIER Robert, *Hippolyte* [1573], Raymond Lebègue (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- GARNIER Robert, *La Troade*, Paris, Mamert Patisson, 1579.
- HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, t. I, Paris, Jacques Quesnel, 1624.
- HARDY Alexandre, *Le Théâtre d'Alexandre Hardy, Parisien*, t. II, Paris, Jacques Quesnel, 1625.
- HARDY Alexandre, *Les Chastes Et Loyales Amours de Théagène et Cariclée*, Paris, Jacques Quesnel, 1623.
- HEUDON Jean, *Pyrrhe*, Rouen, Du Petit Val, 1599.
- HORACE, *Art poétique*, traduction de François Richard, Paris, Garnier, 1944.
- LA TAILLE Jean de, *De l'art de la tragédie* [1672], dans *Tragédies*, Elliott Forsyth (éd.), Paris, Société des Textes Français Modernes, 1998.
- LAUDUN D'AIGALIERS Pierre, *L'Art poétique françois* [1598], Jean-Charles Monferran (éd.), Paris, STFM, 2000.
- NANCEL Pierre de, *Dina ou le Ravissement*, in *Le Théâtre sacré*, Paris, Claude Morel, 1607.
- PERCHERON Luc, *Pyrrhe* [1592], Genève, Slatkine, 1970.
- PERRIN François, *Sichem ravisseur ou la Circoncision des incirconcis* [1589], in *Diverses Tragédies saintes de plusieurs auteurs de ce temps*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1606.
- POULLET Pierard, *Charite*, Orléans, Fabian Hotot, 1595.
- ROTROU Jean de, *L'Hypocondriaque* [1631], dans *Théâtre complet*, t. 5, Hélène Baby (éd.), Paris, STFM, 2002.
- ROTROU Jean de, *La Doristée* [1635], dans *Théâtre complet*, t. 5, Hélène Baby (éd.), Paris, STFM, 2002.
- ROTROU Jean de, *Venceslas* [1648], dans *Théâtre complet*, t. 1, Marianne Béthery (éd.), Paris, STFM, 1998.
- Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Francis Goyet (éd.), Paris, Librairie générale française, coll. Le Livre de poche classique, 2001.



THIERRY DE MONT-JUSTIN Pierre, *David persécuté*, in *Les Œuvres premières du sieur de Monjustin*, Pontoise, [s. n.], 1600.

Tragedie françoise d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentil homme espagnol sa damoiselle et ses enfants, Rouen, Abraham Cousturier, [1612].

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE Jean, *Les Diverses poésies du sieur de La Fresnaye*, Caen, Macé, 1605.

Textes critiques

BIET Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2006.

DE CAIGNY Florence, *Sénèque le Tragique en France. Imitation, traduction, adaptation*, Paris, Classiques Garnier, coll. Bibliothèque de la Renaissance, 2011.

FORESTIER Georges, *La Tragédie française. Passions tragiques et règles classiques*, Paris, Armand Colin, coll. U Lettres, 2010.

FORSYTH Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, coll. Études et Essais sur la Renaissance, 1994.

GUICHEMERRE Roger, *La Tragi-comédie*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1981.

HAASE-DUBOSC Danielle, *Ravie et enlevée. De l'enlèvement des femmes comme stratégie matrimoniale au XVII^e siècle*, Paris, Albin Michel, coll. Bibliothèque Albin Michel histoire, 1999.

LANCASTER Henry Carrington, *The Franch tragi-comedy. His origin and development from 1552 to 1628*, Baltimore, J. H. Furst, 1907.

LAZARD Madeleine, *Le Théâtre en France au XVI^e siècle*, Paris, PUF, coll. Littératures modernes, 1980.

LEBEGUE Raymond, *La Tragédie française de la Renaissance*, Bruxelles, Office de publicité, coll. Lebègue, 1944.

LEBEGUE Raymond, « Tableau de la tragédie française de 1573 à 1610 », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. 5, 1944, p. 373-393.

LECERCLE François, MARIE Laurence, SCHWEITZER Zoé, « Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVIII^e s.) », *Littératures classiques*, n° 67, printemps 2009.

MEYNIEL Corinne, *De la Cène à la scène : la tragédie biblique en France pendant les guerres de religions (1550-1625)*, thèse de doctorat soutenue à Paris Ovest Nanterre, 2010.

MOUSNIER Roland, *Les Institutions de la France sous la monarchie absolue*, t. 1, Paris, PUF, coll. Dito, 1990.

MUIR Lynette R., *Love and conflict in medieval drama : the plays and thier legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

RIGAL Eugène, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVI^e siècle et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette, 1889.

ROUSSET Jean, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris, José Corti, 1995.