

Le théâtre de la cruauté, en France, au début du XVIIe siècle. Une performance sanglante.

Christian Biet
Université Paris X-Nanterre, IUF

Que fait un esclave lorsqu'il a été copieusement battu par son maître? Que fait-il alors même que son maître l'affranchit et lui confie sa femme et ses enfants? Il se venge, viole la femme et s'acharne à faire souffrir celui qui l'a battu. Pire, il profite du fait que le maître est incapable d'intervenir pour lui infliger de nouvelles épreuves, lui jurer sur son dieu de ne tuer personne s'il se coupe le nez, puis, chose faite, se moque de lui, affirme que le serment n'a aucun sens, puisqu'il ne reconnaît pas le dieu de son maître, et jette par-dessus le mur du château la femme et sa progéniture. Enfin, sa vengeance accomplie, il se tue lui-même (*La tragédie du More cruel*, anonyme, vers 1606). Voilà très exactement ce que les spectateurs du début du XVIIe siècle français aiment au théâtre.

Ils voient aussi des noirs découvrir des blancs pour la première fois de leur histoire, s'en méfier immédiatement, négocier avec eux, les prendre au jeu du machiavélisme, les dépouiller de leurs armes, puis de leurs vêtements, les mettre nus sur scène, enfin les abandonner à leur triste sort, largement mérité (*Les Portugais infortunés*, Nicolas Chrétien des Croix, 1608). Ils voient une mère «mahométiste» prendre pour proie un mauvais conseiller, lui ouvrir le corps, en détacher le cœur, et le croquer au moment où le rideau final tombe (*La Tragédie mahométiste*, anonyme, 1612). Ils voient encore un père laisser ses deux filles garder la demeure à la condition qu'elles soient chastes et hospitalières, jusqu'à ce que deux jeunes gens les violent, les tuent et les jettent dans un puits (tout cela sur scène), et que le père revienne. Il ne pourra qu'enquêter, se persuader de la réalité que seuls les spectateurs ont vu, s'en plaindre au roi qui, faute de preuves, le renverra chez lui, pour qu'il se plaigne et envisage, avec ses semblables, une rébellion (*Scédase ou l'hospitalité violée*, Alexandre Hardy, vers 1612). La violence, donc, s'empare des toutes premières scènes théâtrales, des échafauds comme on les appelait alors, et va jusqu'à représenter l'actualité la plus brûlante: la dernière journée et l'assassinat des rois sacrifiés, Henri III et Henri IV, au détail près (*Cléopâtre*, Jacques de Fontenay, 1600; *Tragédie*

sur la Mort du roi Henri le Grand, Claude Billard, 1612). Voilà ce que le théâtre français, un théâtre que nous avons très vite oublié, était capable de faire, en cette fin de XVI^e siècle et en ce début de XVII^e siècle. N'en ayons pas honte et lisons-le¹: les situations, la langue, la violence et les idées débattues en valent la peine.

La cruauté et l'expérience de la contradiction

Bandello, dans l'une de ses *Novelle*, puis Belleforest qui le traduit dans ses *Histoires tragiques*, affirment qu'un esclave noir, lorsqu'il est battu par son maître, même violemment, même indûment, n'est pas en droit de se venger. Et s'il le fait, s'il considère que les coups ont été pour lui une humiliation, il outrepassa son statut. Dès lors, parce qu'il s'est cru sujet d'humiliation, parce qu'il s'est cru une *personne*, il peut devenir dangereux et, par exemple, violer la femme de son maître et tuer ses enfants afin de laver l'affront. Et cet exemple, parmi tant d'autres, prouve que les Noirs, *a fortiori* esclaves, parce qu'ils croient parfois être des sujets de droit capables d'être humiliés, sont fort à craindre: il vaut donc mieux, pour l'auteur italien comme pour son traducteur français, éviter d'avoir des Noirs à son service, en pas recourir à l'esclavage et systématiquement se méfier de ces «Mores», par essence cruels.

Et, lorsque dans les années 1610, un auteur normand anonyme projette de représenter cette histoire dans une tragédie, la fable doit donner lieu à l'exercice d'une contradiction, sortir de la simple linéarité probatoire, donner au More des raisons de se venger et faire de la vengeance une transaction excessive, hors de proportion. Autrement dit, il s'agit de faire du Noir un sujet, et de reconnaître qu'au départ, les coups du maître, un Espagnol de Majorque, ont bien été, du point de vue de l'esclave, une humiliation capable de donner lieu à une vengeance hors de proportion, excessive, certes, mais compréhensible – l'infléchissement est d'autant plus légitime (et vraisemblable) que la France, sur son territoire métropolitain, n'admet pas l'esclavage, contrairement à l'Espagne.

Ainsi, dans *le More cruel*, le personnage du More a ses raisons, longuement exposées dès le prologue, et le maître a ses torts: la balance et l'hésitation contribuent alors à faire de cette «histoire» ce qu'on appelle du théâtre, c'est-à-dire un mode d'exposition complexe, un affrontement de personnages que les spectateurs doivent juger. À l'humiliation liminaire de l'esclave (les coups reçus, sans raison apparente), correspondra donc

¹ *Théâtre de la cruauté et récits sanglants, (France, fin XVI^e-début XVII^e siècle)*, collectif dirigé par Christian Biet, Laffont, collection «Bouquins», 2006.

les humiliations excessives du maître, dans un renversement exponentiel et sanglant qui saisira la scène.

Dans cette tragédie, on voit ainsi, après le discours humilié et vengeur du More, apparaître sur la scène un maître, Rivierey, parlant à sa «Démouille». Touché par la Providence, ou pris par une sorte de bonté d'âme, il annonce à sa femme, qu'il affranchit son esclave auquel il attribue, en retour, le rôle de protecteur de la famille puisqu'il doit partir chasser. Malgré les doutes et les objurgations de la demouille, le maître s'en va et laisse le More prendre le contrôle de son lignage et de sa femme. La première action (vengeresse, punitive) de l'ancien esclave est alors de faire entrer la femme et les enfants dans le château, de fermer le pont-levis et de violer la femme devant les spectateurs. Grâce aux appels au secours des enfants, deux chasseurs de passage vont avertir Rivierey qui se rend immédiatement sur place (sur le proscenium, entre le public des spectateurs et le château fermé à double-tour), apprend (première humiliation répondant aux coups) que le More a violé sa femme. Sa première réaction est d'insulter le More, de tenter de l'humilier par des mots, ce qui n'a aucun effet. Puis, sur les conseils d'un valet, il tente de négocier. La violence va ainsi pouvoir monter d'un cran et l'humiliation, cette fois totalement maîtrisée par le More, va pouvoir s'effectuer dans un excès spectaculaire. Car devant tous (la femme, les enfants, les valets et les spectateurs), le More jure, sur le dieu de Rivierey, qu'il ne tuera pas la demouille et les enfants si le maître se coupe le nez, c'est-à-dire se punit lui-même en s'infligeant la punition réservée aux esclaves qui ont tenté de fuir. Et lorsque le maître s'ampute sur scène de ce nez symbolique, le More (qui ressemble ainsi trait pour trait au More de *Titus Andronicus* de Shakespeare) rit et affirme qu'il a bien juré sur le dieu de Rivierey qu'il ne tuerait pas ses prisonniers, mais que lui, le More, ne croit pas en ce dieu-là, puisqu'il croit en Mahon. Les humiliations du maître s'enchaînent au point que la Demouille et ses enfants sont jetés du haut des murailles. Les humiliations punitives ayant été enfin consommées, le More, qui a éteint sa vengeance et lavé son humiliation première, se jette lui-même dans la mer qui borde le château.

La tragédie s'arrête là, sur la vision d'un maître puni, humilié devant tous, en partie responsable de la dynamique, et la pièce s'abîme sur le cas du More, dépassé par sa réaction à l'humiliation, pris par ses passions cruelles. Si les spectateurs du temps ne peuvent que condamner la réaction excessive du More, et par là se mettre du côté du Blanc, ils doivent aussi convenir du fait que le Noir avait, à l'origine, de légitimes raisons d'agir.

La cruauté et l'humiliation

Humiliation, réaction, vengeance, phénomène cyclique, dégagement d'une série d'excès spectaculaires, réflexion sur la proportion de la réponse par rapport à l'attaque, amplification des actions et des réactions, et surtout mise en place, dans cette dynamique, d'un processus de contradictions à même de rendre le jugement difficile, le théâtre de ce début de XVII^e siècle a trouvé son ordre de fonctionnement.

Dans le cadre du combat anthropologique fondamental pour savoir qui, dans l'espèce humaine (mais aussi dans les espèces animales), sera dominant ou dominé, l'humiliation occupe une place capitale. Elle offre en effet quelque chose de plus à la simple relation violente du combat, à la bataille ou à l'*agôn* pour la domination, en ce qu'elle vient ajouter à ce combat une conscience (de soi et du combat à mener), une acceptation ou un refus de la victoire ou de la défaite de la part des antagonistes, et qu'elle est vue, connue, par des tiers. La conséquence est que le résultat de la relation d'opposition – à savoir qui est le dominant, et qui est dominé – doit être public et clairement publié, au moins à un moment donné de l'histoire.

En apparence, le dominant, après son triomphe n'aura pas besoin, puisqu'il a été reconnu comme tel, de poursuivre son entreprise envers d'autres protagonistes potentiels, puisque ceux-ci le savent maintenant dominant. L'humiliation naît donc dans le combat: elle en est la scansion, la conséquence, la manifestation et la marque excessive. Elle est à la fois concrète (c'est une action visible), symbolique (elle détermine une nouvelle relation, déplacée par rapport à l'action liminaire) et notoire (elle est attestable par des témoins).

À ceci près que, chez les humains, le combat ne s'arrête pas nécessairement: l'humiliation ne se cantonne généralement pas à dire, définitivement, la victoire de l'un et la défaite de l'autre, ou la domination complète et perpétuelle d'un individu, d'un camp, d'un lignage, d'une nation ou d'une idéologie sur l'autre, mais laisse une trace violente à laquelle le dominé/humilié résiste et qu'il s'agit pour lui de rejouer pour la faire disparaître ou pour la renverser. Elle instaure donc la nécessité d'un conflit qui se poursuit, d'une revanche, et ouvre la possibilité d'un renversement (action/réaction, appropriation ou inversion du rapport), propre à faire du dominé un futur dominant par les moyens mêmes qui ont été employés pour déterminer la première victoire. C'est pourquoi ce mouvement fonde une dynamique conflictuelle, souvent sans fin. La mort d'un des protagonistes n'est pas forcément la fin, puisqu'un héritier se déclarant, ou étant déclaré légitime, peut endosser, à nouveau, le rôle de l'opposant pour laver la défaite et l'affront, et tâcher de renverser l'humiliation. Ainsi, le phénomène devient itératif, cyclique, voire tragique, et s'insère dans une histoire.

Dès lors, la dynamique s'intensifie, s'amplifie, va vers plus d'excès, puisqu'il faut trouver des actions plus fortes que la mort de l'un des protagonistes pour tenter de vaincre, une fois pour toutes, et ainsi interrompre le cycle. On imaginera ainsi des actions hyperviolentes symboliques réputées irrémédiables, mais apparemment telles, qui frapperont le lignage, la communauté, l'identité de l'autre. La dégradation par le viol (autrement dit la marque irrémédiable de la domination sur le corps de celles qui sont chargées de la reproduction), l'amputation et les marques visibles infligées aux corps et aux esprits, la destruction du territoire et des biens, la rupture systématique de la filiation, le crime de masse (le génocide étant l'expression majeure de ce fait), sont alors les principes d'un combat qui se voudrait définitif, sans jamais y parvenir puisque la dynamique, malgré tout, se poursuit, puisque la relation est entrée dans une histoire, autrement dit un récit qui n'a pas de fin. Car la chaîne des humiliations ne pourra jamais être totalement et radicalement occultée, oubliée, par et dans l'Histoire. Violence, combat, humiliation, résistance, renversement, vengeance, réappropriation de la violence et de l'humiliation produite par l'autre, le système aboutit finalement à un jeu ininterrompu d'oppositions qui ne fait que s'hypertrophier.

Ainsi, qu'on se place sur un plan privé ou clanique, historique, ou anthropologique, les marques symboliques du combat, l'humiliation subie, rejouée et renversée, ne disparaissent pas et forment une dynamique cyclique qui figure l'Histoire humaine. Une histoire sur laquelle les hommes s'interrogent, ne serait-ce que pour la nommer, la légitimer ou la délégitimer, ne serait-ce que pour en rendre compte à partir de leurs points de vue privés ou historiquement fondés.

C'est là que le théâtre a toute sa place, puisqu'il s'empare de cette dynamique fondamentale pour la représenter collectivement par des fictions visibles et jugeables. Mais ce que fait encore le théâtre, et aussi la pensée, la philosophie et l'essai, c'est de chercher à savoir si ce cycle est lui-même irrémédiable, si l'on peut en sortir en inventant d'autres valeurs, une autre dynamique en rupture avec des données anthropologiques qui semblent pourtant permanentes, voire immanentes.

L'intérêt de la notion d'humiliation est encore qu'elle fonctionne non seulement comme une violence physique infligée, mais comme une relation pratique et symbolique, à partir d'une croyance. Et c'est en cela qu'elle donne encore matière au théâtre, qui n'est jamais qu'un art produisant de la relation tout en la représentant pratiquement, visiblement et ostensiblement, de manière complexe et en s'interrogeant sur les croyances, leur fiction, leurs fondements.

Ainsi, humilier, sera, du point de vue de l'humiliateur, souhaiter prendre, et prendre effectivement, «quelque chose» à l'humilié, une chose à laquelle il croit et qu'il croit posséder, autrement dit une chose qui vaut comme

symbole par la croyance qu'elle lui appartient, plus encore qu'elle ne lui appartient en effet, une «chose» dont il ne peut être privé à moins d'en souffrir violemment au point de ne plus être ce qu'il était.

Pour humilier il faut donc savoir de l'autre ce qu'il entend par sa propriété et son identité, peser la force de sa croyance, et déterminer le niveau de ce à quoi il tient, autrement dit, à nouveau, des croyances qui produisent son identité. Humilier, c'est donc d'abord évaluer de l'autre les qualités et les choses importantes ou essentielles qu'il s'attribue en propre, puis s'en saisir, en tout ou en partie, pour l'en priver. Humilier c'est ainsi connaître l'autre au point de savoir ce qui peut le blesser si on l'en prive, et par là même l'amputer de tout ou d'une partie de ce qu'il croit qu'il est. Le problème de l'humiliateur n'est donc pas de s'attribuer, en définitive, ce que l'autre n'a pas, mais de faire en sorte, ostensiblement et publiquement, que l'autre n'ait plus ce qui, à ses yeux, le définit, et que ça se sache.

Être humilié, sera donc perdre ce qu'on a de plus fondamental et de plus précieux, et surtout ce qu'on croit qu'on a en propre, et souffrir de le perdre parce que, publiquement, on ne l'a plus, qu'on en a été privé par quelqu'un d'autre. Être humilié, ce n'est donc pas nécessairement être volé (mais ce peut être néanmoins un effet secondaire, dérivé de la dynamique première), puisque ce qui est pris ne passe pas forcément dans les mains de l'autre, ou ne sera pas nécessairement utile à l'humiliateur. Car c'est être confronté à une perte et ainsi perdre son identité, ou une partie de son identité comme de sa distinction.

Être humilié, c'est encore, non pas perdre en secret, mais perdre publiquement ce qu'on affichait comme une propriété inaliénable et qui déterminait un statut: c'est passer d'un statut confondant ou recouvrant l'être et les marques de l'avoir, à un statut qui, privant l'être des symboles de son avoir, ruine son être.

Le processus dramaturgique de l'humiliation

La question est alors de savoir ce qu'est, symboliquement et pratiquement, cette identité qui va être frappée de perte. Car pour avoir quelque chose à perdre, ou pour qu'on souhaite vous prendre quelque chose, il faut avoir conscience qu'on est quelqu'un, qu'on possède bien quelque chose: des «propres», un territoire, un lieu, définissant un sujet particulier, si bien que l'humilié est nécessairement quelqu'un qui, au départ, a à la fois une identité et les marques symboliques, concrètes et saisissables, de cette identité revendiquée et, pour tout dire aussi, fictionnelle.

Le processus d'humiliation repose ainsi sur la croyance de celui qui a, repose encore sur le fait qu'il existe concrètement des marques de

cette croyance, et repose enfin sur l'idée que cette croyance, comme ces marques, sont connues de l'humiliateur (mais pas nécessairement partagées), comme elles sont connues par les assistants au processus, donc par des témoins.

Voir l'humiliation sera alors assister à une perte, savoir que c'en est une, constater cette perte, l'évaluer, et ainsi s'en indigner ou avoir pitié de celui qui perd, ou au contraire juger que cette perte est légitime (en tant que punition par exemple) et se réjouir de la perte, ou encore avoir intérêt ou plaisir à regarder la relation s'effectuer (en appréciant l'action du bourreau et la réaction de la victime qui peut, en retour, devenir l'humiliateur du bourreau) et balancer son jugement en donnant raison aussi bien à celui qui prend, qui capte ou qui ampute, qu'à celui qui perd.

Si l'humiliation induit nécessairement un savoir sur la croyance qu'a l'humilié en son statut, lui-même marqué par des objets symboliques, donc par la possession qu'il a d'objets à même d'être pris, il est clair que ces objets peuvent ne pas être des choses, des objets, absolument concrets, puisqu'ils sont d'abord symboliques. Et si l'humiliation suppose que l'humilié possède, au départ, des objets et un statut, cela n'en fait pas nécessairement un propriétaire, au sens bourgeois du terme. Car peut être humilié celui qui n'a rien d'autre que lui-même (ce qui est déjà quelque chose s'il y croit), c'est-à-dire son identité d'homme disposant d'un corps, de membres, d'une âme et de choses plus abstraites encore comme la conscience, la (libre) croyance, ou la liberté par exemple.

C'est ainsi à partir de ce statut *a priori* minimal et universel qu'il peut être intéressant de travailler en le mettant en cause et en question, en cherchant, ce qui, sous cet aspect de la question, peut être pris à l'autre, à la condition que l'humilié ait conscience de lui-même, de ce qu'on lui prend et de ce qu'on le voit perdre (ce qui exclut la mort brutale qui elle-même exclut la conscience d'être tué). On pourra donc affirmer que la forme apparemment bénigne et la moins exigeante d'humiliation sera celle qui consiste à priver celui qui collectionne des signes ostensibles d'identité d'un ou de plusieurs de ces objets symboliques (par exemple, en privant un aristocrate d'un ou de quelques-uns de ces signes, on le rendra ridicule et l'on ruinera son crédit), et que la forme la plus radicale de l'humiliation (commune à tous les hommes, en principe, ou en tout cas à tous les sujets) sera celle qui s'attaque aux propriétés philosophiques et sociales (la liberté d'agir, de penser et de croire) et surtout anthropologiques (l'intégrité corporelle, la reproduction, la filiation) de l'individu: en ce sens, humilier un sujet sera l'amputer de ce qui en fait un sujet, le rendre chose, ne pas lui reconnaître son statut de personne, ne pas considérer qu'il ait une âme, par exemple. Entre les deux, donc entre les croyances les plus sociales et historicisables et celles qui sont les plus universalisables, une gamme d'humiliations s'offre à la disposition de l'humiliateur pour peu

qu'il connaisse les croyances et les fictions objectivables par des objets ou des qualités amputables auxquelles l'humilié est sensible au point de ne pouvoir se priver des signes de ses croyances.

La première question théâtrale sera donc d'abord de savoir comment figurer sur scène, par des actions concrètes, la perte effective de notions abstraites comme la propriété, la condition, la conscience de soi, l'humanité même. Le rôle du discours sera alors essentiel, en ce que le discours convertit l'abstrait (la croyance par exemple) en mots et en action de dire ce qu'on croit. Et les actions figurées, le spectacle, et le relevé des éléments figurables, visibles, qui signalent une croyance inaliénable, seconderont un discours verbalisant les enjeux, si bien que discours et figuration seront essentiels l'un à l'autre.

La seconde question sera de déterminer comment, par le théâtre, la relation sociale, historique, mais aussi philosophique et anthropologique d'humiliation peut être interrogée et complexifiée devant un public présent pour les penser et s'en distraire, autrement dit pour un public qu'il faut rendre attentif, grâce au spectacle et aux effets frappants, à la fois à la souffrance de l'humilié, aux raisons de l'humiliateur, à la complexité des questions posées, au phénomène particulier formant le cas représenté et à son dépassement philosophique et anthropologique. C'est pourquoi, mis en demeure de traiter dans le même temps et dans le même espace l'humiliation particulière de personnages particuliers et l'humiliation humaine à caractère universel, le théâtre met en place, à partir de cette question, un mécanisme.

La troisième question sera de montrer, ou en tout cas de discuter par la représentation de faits et de discours contradictoires, qu'il est possible de sortir du cycle tragique de l'humiliation et de la domination par le recours à une autre mode d'être et de pensée, qui peuvent être inscrits dans la représentation, ou à l'horizon de la pièce, développés par des scènes ou des discours en distance par rapport au mécanisme donné comme immanent. Ce sera le cas, par exemple, lorsque les martyrs déplaceront l'humiliation qui leur est infligée par une souffrance qui en renverse le sens et les place sur un terrain métaphysique et non plus humain (nous n'envisagerons pas ici ce cas, largement traité lors de vos rencontres précédentes). Ce sera aussi le cas lorsque, comme nous le verrons plus loin, d'autres solutions que le conflit violent et humiliant sont développées au cours de l'intrigue, par des scènes qui échappent au principe dominant/dominé, ou par des discours qui analysent la dynamique cyclique catastrophique et qui pensent à s'en séparer (donc, par exemple à s'accuser d'en avoir été l'actant).

La représentation de l'humiliation est ainsi, d'abord, en matière de théâtre, un parfait dispositif dramaturgique pratique et heuristique, en particulier parce qu'elle est liée à la vengeance qu'elle induit, à la mise en place d'une dynamique d'enchaînement, *a fortiori* lorsque l'état du théâtre

correspond à une période troublée. En ce sens, la tragédie de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe siècle, en Europe et en France, a fort souvent recours au couple dramaturgique vexation-humiliation/vengeance au point qu'il serait vain de dresser une liste de l'ensemble des pièces qui en font un ressort majeur, une dynamique essentielle de la fable comme de l'effectuation de ce théâtre de l'échafaud si violent, si fascinant et, on le verra, parfois si philosophique.

À cette présence constante de l'humiliation comme ressort dramatique, on donnera quelques raisons liminaires.

1. Sur le plan du jeu des comédiens, tout d'abord, le couple dynamique qui lie humiliation et vengeance permet, parce qu'elle crée un mouvement continu à partir de tableaux et de coups de force spectaculaires qui sont autant de «clous» affichant une discontinuité à l'intérieur de la fable continue, une prestation virtuose qui fait aussi bien apparaître la cruauté implacable et véhémence, la jouissance devant la souffrance d'autrui, et la souffrance terrible de la victime dans un rapport sado-masochiste avant la lettre, qui demande à être illustré par des postures, des tons, une gestuelle et une déclamation qui prend appui sur un texte. Les acteurs ont alors à leur disposition une gamme étendue d'interprétations qui va du spectacle fascinant et effrayant (la technique de l'effroi) au spectacle pitoyable (qui produit de la pitié et de la compassion) en passant par l'équivoque et l'ambiguïté (et donc parfois par l'ironie et le rire cruel). Force du discours et force des actes, véhémence et souffrance, continuité de la fable et discontinuité des tableaux, sont ainsi réunis sous le sceau du jeu hyperbolique.

2. Sur le plan de l'événement spectaculaire, de la séance théâtrale, ce système d'humiliation représentée en actes et en discours inclut nécessairement les spectateurs dans son principe. Car une humiliation ne peut exister que si elle est publique ou publiée, que si elle est vue, dénotée, et signalée comme publique. Ainsi, pour exister, le couple humiliation/vengeance doit, au sens théâtral, être *adressé*, mis sous les yeux et sous le jugement ou l'appréciation d'un tiers, de préférence pluriel; et pour qu'il soit ensuite représenté et relayé sous forme de «cas» devant d'autres, aux fins d'être pesé, discuté, jugé. Et c'est en cela qu'il aura un impact sur une communauté qui dépasse l'événement de jeu proprement dit, l'événement de la séance, et dépasse la communauté éphémère produite par le fait théâtral.

3. Sur le plan dramaturgique enfin. Si l'humiliation apparaît si souvent dans ces pièces, c'est d'abord parce qu'elle permet un *agôn* réversible. En effet, elle engage d'emblée les personnages de la fiction dans un système d'opposition et de contradiction où l'échange des positions, le rapport de réciprocité et donc la dynamique du renversement sont possibles: le bourreau et la victime peuvent échanger leurs places, leurs fonctions et leurs rôles et ainsi produire des péripéties, des coups de théâtre, et finalement

une sorte de grisé ou d'hésitation dans la ligne idéologique développée par la fable, voire une remise en cause de ce cycle catastrophique qui, en apparence, est donné comme permanent et irrémédiable.

En conséquence, la dynamique du couple humiliation/vengeance produit, à travers le discours et les actions, une intrigue instable et fondée sur un jeu de contradictions exposées sur la scène-même, et suit une dynamique dramaturgique qui détermine une hésitation et un doute à proprement parler tragiques, puisque la tragédie soulève, expose, examine et représente avec ostentation la question de la vie et de la mort et principalement celle de la légitimité de la mort et du meurtre sur la vie. En outre, cette dynamique, lorsqu'elle est remise en cause, ou mise en jugement, donne lieu à un dépassement de l'*agôn* grâce à l'énonciation discursive ou pratique d'autres modes de comportements humains en rupture avec le cycle de la domination.

Dès lors, la question de l'humiliation, parce qu'elle doit être publique (devant des tiers dans la fiction, devant un public au théâtre), parce qu'elle est publiée, parce qu'elle crée une dynamique oppositionnelle et contradictoire, et parce qu'elle induit un rapport de conflit et de réciprocité possible entre le bourreau et la victime, l'humiliateur et l'humilié, s'applique directement à la forme-sens de la tragédie du début du XVII^e siècle. Inversement, on peut dire que la tragédie du début du XVII^e siècle trouve sa forme-sens dans le processus d'humiliation-vengeance tel qu'il est performé dans l'histoire du temps. Et pour aller plus loin, on affirmera que la tragédie, qui prend en compte et qui illustre ce processus par des cas, dépasse ce stade du miroir (au sens où le théâtre est le miroir de son temps et consigne ainsi les rapports de domination) pour s'interroger sur les fondements du processus, autrement dit sur les fictions et les croyances qui sont à l'origine du phénomène d'humiliation, sur la relativité des croyances qui font qu'on est humilié ou qu'on humilie, voire sur la nécessité de l'humiliation, donc de la croyance, en un siècle qui en voit les résultats violents et tangibles. Et l'on verra qu'elle se donne même la fonction de faire le tri entre les croyances qui valent la peine et celles qu'on peut ou doit abandonner, et montre qu'on peut se battre contre une humiliation *a priori* pérenne ou anthropologique, parce qu'elle met en danger la fiction d'une humanité universelle en humiliant des humiliateurs historiquement et socialement désignables.

On notera donc que l'instabilité que le processus d'humiliation produit, en rendant réciproque le rapport bourreau/victime, en introduisant du doute sur le cas et en rendant difficile le jugement, même s'il est contrôlé de loin par un effet de régie (toujours problématique au théâtre), nourrit le doute et le déficit de vérité qui existe alors dans l'espace social en délégitimant en partie la victime, ou plutôt la fonction de victime, par le fait même

que la fonction du bourreau est elle-même rendue compréhensible (on l'a vu dans *Le More cruel*).

Le spectateur et le théâtre de la cruauté

Quant au spectateur, qui est en principe assigné à une fonction de regardant plus ou moins muet, ou en tout cas de témoin passif qui ne peut intervenir dans la fiction représentée, sauf par des commentaires qu'il peut faire de sa place, de son lieu, il est d'abord mis en état d'impuissance devant l'humiliation représentée, donc d'acceptation tacite. Car le spectateur n'agit pas dans la fiction: il ne peut que déplorer, s'indigner, adhérer totalement ou partiellement au besoin. Puis, lorsque l'action, le cas échéant, se retourne, et que l'humiliateur devient l'humilié, ce même spectateur peut voir sa passivité recompensée, légitimée, ou au contraire délégitimée. Quoi qu'il en soit, il est mis en état de co-présence participative à l'action par la dénotation ostensible de sa passivité au moment des faits. Convoqué par la violence du processus, il est alors pris dans la relation conflictuelle, puisqu'il assiste à une perte dont il partage (d'un côté ou de l'autre) les préoccupations. Néanmoins il a conscience (le texte et le dispositif théâtral le lui rappellent) qu'il n'agit pas, qu'il assiste, passif, à la violence. C'est donc cette frustration qui pourra le rendre actif: parce qu'il y réfléchit, parce qu'il saisit, le cas échéant s'ils sont exposés, les moments ou les discours alternatifs au principe de la domination, parce qu'il pense et prend la distance nécessaire vis-à-vis des bourreaux et des victimes, ou, au contraire, parce qu'hors du théâtre il entend fournir la réplique de ce qu'il a vu. Et selon que la pièce s'adresse à un public adhérent et homogène (et alors on ira vers une logique de réplique, de prolongation de la fiction dans le réel à partir d'une pièce de propagande), ou qu'on s'adressera à un public hétérogène et distant, les tragédies n'auront pas le même impact.

On le voit, les questions que soulève, *pratiquement* sur la scène, la tragédie de ce temps sont massives, intenses et s'appliquent à saisir le spectateur. Il sera donc capital de figurer l'extrême visibilité des questions posées à travers des actions fortes, extraordinaires, qui saisiront l'attention du spectateur tout en respectant l'exceptionnalité des situations dans lesquelles les personnages sont plongés, à la condition qu'ils soient représentés dans une certaine distance, principalement historique. Et s'il y a, à tous les niveaux de la représentation, la nécessité de recourir à l'hyperbole, la conséquence qui en dérive est que la représentation frappante de ces crises se fonde sur l'excès.

Mais cet art spécifique de la représentation est ce qu'il est, autrement dit un art de la mise en scène qui repose, à la faveur d'un événement

excessif et grave, sur un système de contradictions dont l'intérêt se fonde sur la disposition contradictoire et dialoguée de positions elles-mêmes contradictoires et paradoxales, énoncées par des personnages au sein d'une linéarité complexe. Cette linéarité, parsemée de carrefours interprétatifs, d'énigmes, de doutes herméneutiques et de questions qui entretiennent l'attention du spectateur, repose ainsi sur le passage d'un ordre pacifique à un désordre violent et sanglant, puis, souvent (mais pas toujours), d'un désordre éclatant à un ordre pacifié (de la paix à la crise, de la crise à la catastrophe, et de la catastrophe au dénouement heureux), ou du désordre à deux ordres finaux opposés (celui de la terre et celui du ciel par exemple), ou enfin du désordre à la plainte et au deuil (qui supposera qu'on conserve encore le chœur). Et c'est en cela que le théâtre intéresse son public puisqu'il émeut, qu'il effraie par l'horreur, qu'il surprend et étonne (à la manière de la *meraviglia* italienne), qu'il interroge, qu'il fournit parfois des solutions positives capables d'engendrer un espoir (parfois paradoxal), pour la comédie et la tragi-comédie (et aussi, très souvent, pour la tragédie), ou qu'il laisse le spectateur dans le deuil (l'élégie) ou dans l'irrésolution.

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

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

peuvent paraître invraisemblables qu'ils sont amenés à offrir un exemple pour penser le pouvoir, la loi et les moeurs, puisqu'ils saisissent, qu'ils émeuvent et qu'ils choquent.

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

