
(Dé)figurations de Philomèle : représentations du corps violenté et émotions tragiques dans les adaptations tragiques françaises du mythe de Philomèle au XVIII^e siècle

Ouafae El MANSOURI

Comptant parmi les fables les plus noires des *Métamorphoses* d'Ovide, l'histoire de Philomèle et de Progné cumule les faits atroces et multiplie les corps violentés : au viol et à la mutilation de Philomèle par son beau-frère Térée répond la vengeance de sa sœur Progné, qui tue son enfant Ithis et le sert à manger à son cruel époux. L'adaptation scénique d'un tel mythe en conformité avec le canon de la tragédie classique peut sembler audacieuse, dans la mesure où l'interdiction de mettre sur la scène tragique des faits trop sanglants et odieux rend l'histoire ovidienne « irreprésentable ». Or le XVIII^e siècle français ne compte pas moins de quatre tragédies imprimées sur le sujet : *Térée* de Jean-Baptiste Guys¹ en 1753, *Progné* de La Volière² en 1761, *Térée et Philomèle* d'Antoine Renou³ en 1773, et enfin *Térée* d'Antoine-Marin Lemierre, qui propose deux tragédies sur le sujet, la première en 1761⁴ et la seconde en 1787⁵.

La voie semble avoir été ouverte par la tragédie lyrique de Pierre-Charles Roy représentée pour la première fois en 1705⁶. Cependant, cet engouement tragique pour le mythe de Philomèle, alors même que ce sujet ne s'inscrit pas dans une

¹ J.-B. Guys, *Térée, tragédie*, 1753. La pièce n'a pas été représentée.

² La Volière, *Progné, tragédie, jouée sur les théâtres bourgeois en 1760*, Luneville, Duchesne, 1761. Parce que cette pièce relève, par la conduite de son sujet, d'une poétique fort différente des autres pièces, nous choisissons de ne pas la prendre en compte pour notre étude.

³ A. Renou, *Térée et Philomèle, tragédie en cinq actes*, Amsterdam-Paris, Delalain, 1773. La pièce est représentée la même année sur le Théâtre-Français. Elle tomba après le premier jour de représentation.

⁴ Cette première version a été jouée sur le Théâtre-Français en 1761 mais n'a pas été publiée. Nous pouvons cependant en reconstituer le synopsis, grâce au compte-rendu que fait Grimm dans sa *Correspondance littéraire*, à la date du 1^{er} juin 1761.

⁵ A.-M. Lemierre, *Térée, tragédie*, Paris, Veuve Duchesne, 1787. La pièce a été représentée sur le Théâtre-Français en février 1787.

⁶ P.-C. Roy, *Philomèle, tragédie représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le 20^e jour du mois d'octobre 1705*, Paris, C. Ballard, 1705.

tradition française constituée, s'explique par d'autres raisons. L'évolution de la tragédie au siècle des Lumières éclaire sans doute en premier lieu cette convergence d'auteurs aux carrières diverses⁷, dans la mesure où le mythe ovidien est porteur d'une puissance pathétique et terrible conforme à la recherche d'émotions violentes qui se fait jour dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Cette poursuite d'un bouleversement affectif n'autorise cependant pas pour autant une infraction aux règles des bienséances qui sont toujours de mise au siècle des Philosophes. Ainsi, la reprise du mythe ovidien laisse moins apparaître, dans la représentation qu'elle donne du corps tragique violenté, un affranchissement net vis-à-vis de l'interdiction « d'ensanglanter la scène », qu'une série de déplacements et de contournements dans la mise en forme de la violence qui permettent de montrer sans donner à voir directement, et de bouleverser le spectateur sans le choquer. De Guys à Lemierre, l'étude de la figuration du corps brutalisé dans les tragédies de Philomèle fait apparaître la tentation d'une mise en spectacle de plus en plus directe de la violence corporelle et laisse entrevoir la diversité des stratagèmes employés par les tragédiens pour accommoder la fable de Philomèle à la scène tragique. Notre étude s'attachera à analyser les procédés usités par les auteurs de notre corpus afin de conformer le sujet ovidien aux règles de la tragédie classique française, en nous intéressant dans un premier temps à la question de l'adaptation scénique du mythe et à la dramaturgie de la violence. Dans un deuxième temps, nous analyserons les deux types de traitement, l'un pathétique et l'autre horrifique, du personnage de Philomèle, pour enfin nous intéresser à la question de la réception de la pièce de Lemierre, qui montre que la pensée de la violence en milieu tragique est redevable d'une théorie des justes émotions de tragédie.

I. Comment accommoder la fable ovidienne sur la scène tragique classique ? Dramaturgies et figurations de la violence.

La fable ovidienne originelle est porteuse d'une violence extrême qui impose une épuration du matériau antique. Cette transformation de l'action passe par un

⁷ Malgré des carrières différentes, un point commun unit ces trois auteurs : leur faible expérience dans l'art tragique. Guys est un auteur mineur dont *Térée* est la deuxième tragédie. Renou est un peintre membre l'Académie Royale de Peinture. Il aurait écrit *Térée et Philomèle* à la suite d'une dispute avec Lemierre qui soutenait la supériorité de la poésie sur la peinture. Renou défia alors Lemierre de peindre une toile, tandis que lui se proposa de composer une tragédie. Il n'est pas exclu que la tragédie de 1787 de Lemierre, par sa dimension visuelle, fasse écho à cette querelle. En 1761, Lemierre est un tragédien prometteur, qui vient de connaître le succès avec sa première tragédie *Hypermnestre*, alors qu'en 1787, il a derrière lui une carrière de tragédien aguerrri, qui a connu de beaux succès. France Marchal-Ninosque a donné une édition critique de son théâtre (A.-M. Lemierre, *Théâtre*, Paris, Champion, 2006).

réagencement de l'intrigue originelle et par un filtrage moral et esthétique de la violence de la fable ovidienne afin d'atténuer la brutalité du mythe antique.

1. Traitement dramaturgique de la fable : construire la tragédie de Philomèle.

L'adaptation de l'histoire de Philomèle et de Progné sur la scène tragique impose une sélection des événements d'autant plus conséquente que la fable originelle comporte une multiplicité d'actions. La règle de l'unité d'action impose une refonte de la fable ovidienne qui détermine le traitement de la représentation des corps violentés en accordant une place plus ou moins importante à la violence.

Les tragédies de Guys, Renou et Lemierre (version de 1761) ont pour point d'aboutissement l'infanticide de Progné. On peut ainsi penser que leur sujet est la vengeance de cette mère. Ce choix d'intrigue a pour conséquence la mise au second plan du crime de Térée. Chez Guys et chez Renou, le supplice de Philomèle sert à motiver la vengeance de Progné. La violence faite à Philomèle s'en trouve en quelque sorte minorée, car c'est moins la réalité de la violence subie par la jeune femme qui importe que la connaissance de l'amour porté par Térée à sa belle-sœur.

La tragédie de Guys est celle qui s'inscrit le plus dans le schéma de la tragédie de vengeance. Philomèle, blessée par Térée qui l'a laissée pour morte, parvient au palais de sa sœur en se dissimulant sous une fausse identité. Elle révèle à sa sœur le crime de Térée à l'acte II. Le déguisement de Philomèle permet à Guys de mettre en place deux reconnaissances⁸ qui, si elles ont peu d'effets sur l'action principale, permettent de dilater l'action en ménageant des situations pathétiques.

Renou construit quant à lui sa pièce sur le secret de Philomèle. Faisant tout pour cacher l'amour que lui porte Térée, Philomèle se mure dans un silence dont les autres personnages ne comprennent pas la cause. Ce mutisme suscite non seulement l'incompréhension de son fiancé et de Procné⁹, mais nourrit aussi l'illusion de Térée d'être aimé par elle. La révélation du secret de l'héroïne est retardée jusqu'au dénouement. La tragédie de Renou tourne ainsi principalement autour du couple de Térée et de Philomèle¹⁰ mais aussi autour de l'amour et de la jalousie de Térée envers sa belle-sœur. L'infanticide qui fait le dénouement est par conséquent peu préparé en amont : c'est seulement dans les dernières scènes que la vengeance sanglante se met

⁸ Térée découvre la véritable identité de Philomèle à l'acte III tandis que Progné et Pandion percent le déguisement de Philomèle à l'acte IV.

⁹ C'est ainsi que Renou transcrit le prénom de la sœur de Philomèle, tandis que les deux autres auteurs choisissent la graphie « Progné ».

¹⁰ Comme en atteste par ailleurs le titre même de la pièce, qui est le seul à nommer Philomèle.

en place et que Procné, qui prend enfin connaissance de l'infidélité de son époux, tue son fils avant de mettre fin à ses jours.

Le second *Térée* de Lemierre (1787) est lui bien plus audacieux dans son choix d'agencement de l'intrigue. Contrairement aux deux autres pièces, Lemierre choisit de clore sa tragédie sur la révélation du supplice de Philomèle. Le tragédien va jusqu'à faire advenir la mutilation de la langue de Philomèle durant l'intervalle qui sépare l'acte III et l'acte IV : Térée revient en effet au début de l'avant-dernier acte en disant « je ne l'entendrai plus ». L'infanticide est lui présent de façon originale. La dernière scène fait apparaître Térée, qui, en proie à une culpabilité délirante et à l'hallucination, croit voir sa femme assassiner son fils. Ce n'est donc pas la vengeance qui constitue le sujet de la pièce de Lemierre mais bien le supplice de Philomèle : tout est fait pour que la révélation de la torture de l'héroïne soit retardée au maximum. En mettant sur la scène une Philomèle privée de langue, le dénouement repose sur un effet frappant censé susciter des émotions extrêmes.

Ces différents traitements dramaturgiques de la fable ovidienne attestent de la variabilité de l'importance accordée à la violence faite à Philomèle. Si deux des pièces de notre corpus se closent sur l'infanticide de Progné¹¹, c'est certainement parce qu'un tel choix dramaturgique permet d'éviter d'aborder frontalement le viol et la mutilation en les reléguant au rang de causes externes de l'action, tout en inscrivant le sujet dans la filiation de l'une des tragédies les plus célèbres, celle de Médée. La proximité entre l'histoire de Progné et celle de la célèbre magicienne est en effet frappante : comme Médée, Progné est en proie à une jalousie furieuse contre son mari volage qui la mène à l'infanticide. Seul Lemierre dans sa version de 1787 se concentre sur la violence faite à Philomèle, en écrivant une tragédie qui n'a pas d'antécédent dans l'histoire du grand genre classique français : il faut souligner ici la force et l'audace de cette œuvre qui se clôt sur l'apparition du corps mutilé (mais dissimulé) de Philomèle.

La transformation du matériau ovidien en intrigue tragique détermine donc le traitement de la question de la violence dramatique. En agençant leurs intrigues, les tragédiens parviennent à reconfigurer l'histoire ovidienne afin de la conformer au moule tragique classique. Il faut cependant encore analyser comment les tragédiens s'efforcent d'adoucir l'atrocité de la fable et nous interroger sur les procédés d'atténuation de la violence mis en place.

¹¹ Notons que la pièce de La Volière est également, et de façon bien plus marquée que les pièces de Guys et de Renou, une tragédie qui relate la vengeance cruelle de Philomèle, assistée de sa sœur Progné.

2. Figurer la violence : occultation, atténuation et visibilité partielle de la violence scénique.

Atténuations et occultations.

Le recours au récit est le moyen privilégié pour représenter de façon oblique le corps violenté dans la tragédie classique. L'emploi de la narration se retrouve donc naturellement dans toutes les pièces pour raconter l'histoire du crime de Térée. Ce récit est lui-même expurgé des atrocités ovidiennes : ainsi, chez Guys et chez Renou, il n'est pas question d'un viol de Philomèle mais d'une passion ardente nourrie par Térée pour sa belle-sœur. La pulsion sexuelle et meurtrière de Térée est fortement euphémisée. Chez tous les auteurs, le brutal Térée ovidien est transformé en amant soucieux d'être aimé et souhaitant épouser Philomèle. Le viol et la mutilation sont remplacés par une tentative de meurtre : la Philomèle de Guys a été blessée et laissée pour morte, et celle de Renou a failli être tuée noyée. Seul Lemierre préserve la particularité de la punition de Térée sur Philomèle. L'expurgation de la violence touche également l'infanticide final. Aucun auteur ne fait référence au banquet sanglant au cours duquel Progné donne à manger à Térée leur propre fils. De même, la vision d'une Philomèle exhibant la tête de l'enfant mort est exclue.

En accord avec l'interdiction de mettre sur la scène un meurtre, l'infanticide a lieu hors scène. De plus, l'horreur de ce crime est atténuée afin de préserver Progné de toute monstruosité morale. Cela se traduit chez Guys par une forme d'absence à soi de Progné au moment où elle accomplit son forfait¹². La mère accomplit son crime sans s'en rendre compte, et apprend son infanticide de la bouche de sa confidente. Renou opte pour une vengeance plus sanglante accomplie par une Progné lucide mais aveuglée par une fureur brutale qui annihile son jugement moral¹³. Les ultimes paroles de cette mère trahie, cri déchirant et pathétique, ont valeur de repentir : « Qu'ai-je fait ! Ah ! mon Fils. Mon cher Fils !...¹⁴ ».

Aux limites de la monstration : la tentation de faire voir le corps violenté.

Malgré leurs efforts pour atténuer l'horreur de leurs pièces, Guys et Renou essaient de contourner le code de représentation classique pour aller vers une figuration sensible partielle de la violence. Au cours de la scène VII de l'acte III, Guys

¹² Guys, *op. cit.*, acte V, scène V.

¹³ Cette fureur de Procné permet à l'auteur d'atténuer l'horreur du crime, ainsi qu'il l'explique dans son « Examen » de la pièce : « Le meurtre d'Itis me paraît plus tolérable que dans l'histoire, puisque là c'est un projet médité, et dans ma pièce, l'effet de la plus ardente colère, où Procné ne se connaît plus elle-même. »

¹⁴ Renou, *op.cit.*, acte V, scène VI et dernière.

met ainsi sur scène un acte violent suspendu, qui duplique partiellement l'acte meurtrier de Térée. L'époux de Progné « *s'approche de la Princesse [= Philomèle], et lève le poignard derrière elle pour la frapper* ». Mais il « *laisse tomber le poignard et se jette à ses genoux* » lorsqu'il reconnaît l'identité véritable de sa belle-sœur. Cette scène permet de rejouer le crime de Térée en donnant à voir la fureur meurtrière du roi de Thrace décrite par Philomèle à l'acte II, lorsqu'elle relate la tentative d'assassinat de son beau-frère.

Renou joue quant à lui sur la frontière entre la scène et la coulisse dans son dénouement sanglant. Si le cadavre d'Itis demeure invisible, la dimension sanglante de l'infanticide est appuyée. On peut ainsi supposer, à la lecture de l'exclamation de Térée « *Quels ruisseaux de sang¹⁵ !* », que le sang de l'innocent Itis est donné à voir au spectateur, que ce soit sur l'épée ou sur la robe de Procné. Procné n'hésite pas à mettre sous les yeux de son époux – et donc du spectateur – le sang de son fils. Elle conduit son époux dans les coulisses pour lui montrer le cadavre de leur enfant : la proximité du corps mort et les échanges entre scène et hors-scène jouent sur la tentation de voir le corps violenté. Le cadavre d'Ithis est ainsi à la fois absent de la scène et fortement présent dans les discours des personnages.

La mort de l'enfant est d'autant plus sanglante qu'elle conduit à un déchaînement d'actes violents sur scène : une fois l'infanticide perpétré, une forme de pulsion mortifère s'empare des personnages sur scène. Procné se tue avant que son mari ne parvienne à l'assassiner, tandis que Térée, ne parvenant pas à mettre fin à ses jours, tombe dans un abattement qui le conduira peut-être au suicide. On note la description détaillée de l'agonie de Procné dans la didascalie¹⁶, qui fait de la lutte de cette mère une image déchirante et terrible. Ce déchaînement violent auquel donne suite l'infanticide de Procné illustre le paradoxe de l'interdit classique de mettre sur scène un acte violent. En effet, si le meurtre était banni de la scène, le suicide était autorisé. Les dramaturges se saisissent de cette exception à la règle : si la mutilation de Philomèle n'est pas conservée et le meurtre d'Itis retiré de la vue, en revanche, les corps de Procné et de Térée sont des corps que la fureur et l'horreur dévorent et transforment en corps meurtris.

On le voit, les tragédies qui reprennent le mythe de Philomèle au XVIII^e siècle multiplient les formes de violences corporelles, en se conformant aux règles classiques, tout en manifestant le désir de mettre sur la scène d'(?), actes violents

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ « *Elle regarde du côté où est son fils : elle fait plusieurs mouvements pour se rappeler à la vie, et se jeter sur lui : elle paraît rassembler toutes ses forces ; mais fléchissant les genoux entre les bras des gardes, elle meurt en criant* ».

partiels. La régulation de la violence chez Guys et Renou permet de ménager la sensibilité du spectateur, dans la mesure où elle joue sur les limites du visible et de l'invisible, mais aussi en restant en-deçà de l'horreur du texte-source. Guys s'inscrit ainsi dans l'exploitation de la veine pathétique propre à la tragédie des Lumières : les malheurs et égarements de Térée et de Progné sont supposés faire pleurer en même temps que frissonner, sans pour autant choquer. Le traitement des souffrances de Philomèle s'inscrit chez Renou dans la même veine sensible, tandis que Lemierre, dans sa version de 1787, exploite un registre plus original, en faisant de Philomèle une figure horrifique. C'est à ces deux esthétiques divergentes dans leur manière de prendre en charge la violence faite à Philomèle que nous nous intéresserons maintenant.

II. Blessures de Philomèle : du pathétique du corps tourmenté à l'horreur du corps violenté.

La Philomèle tragique a peu de traits communs avec la Philomèle d'Ovide : alors que chez Ovide c'est une femme violentée qui menace Térée et n'hésite pas à égorger son neveu pour se venger, l'héroïne tragique répond aux codes de la bienséance. Chez Guys, le personnage de Philomèle est peu présent scéniquement : la jeune femme vient au palais révéler son histoire à sa sœur, réapparaît pour les scènes de reconnaissance et disparaît ensuite à la fin du quatrième acte. La Philomèle de Renou est plus intéressante. L'auteur choisit de faire de Philomèle une héroïne tourmentée par la passion que lui porte Térée. Il transpose l'amputation de la langue de Philomèle en faisant de la jeune femme un personnage qui se réfugie dans le silence, comme il l'explique dans son « Examen » : « Philomèle, pour sauver les jours d'Iphidamas, et ménager la tendresse de Procné, s'impose le plus profond silence, et semble elle-même se couper la langue ».

Le mutisme du personnage est habilement exploité par Renou car il provoque un enchaînement de méprises et d'interrogations qui tissent l'intrigue de la pièce. Ce choix dramaturgique permet de mettre au centre des regards le corps de Philomèle. Les autres personnages n'ont de cesse d'essayer de déchiffrer le langage corporel de Philomèle, dont le moyen d'expression se réduit souvent aux larmes et aux soupirs et dont l'intériorité se refuse aux autres, comme en atteste la multiplication des apartés dans la pièce.

La tragédie de Renou prouve ainsi que l'adoucissement de la violence de la fable ovidienne ne s'accompagne pas pour autant d'une forme de déni du corps : au contraire, le personnage de Philomèle voit son affectivité extériorisée dans sa chair,

par ses larmes, ses soupirs, ou encore son évanouissement¹⁷. Renou exploite la situation de torture morale d'une héroïne sans cesse mise à l'épreuve. Le corps tragique de Philomèle n'est pas un corps sanglant mais un corps de larmes : le sang versé par le viol et la mutilation dans la fable ovidienne a cédé sa place aux larmes et le supplice moral tient lieu de torture physique.

Lemierre choisit en revanche de prendre en charge la réalité du calvaire de Philomèle, en cultivant une esthétique plus sanglante. Plus fidèle à la fable ovidienne, la tragédie de Lemierre conserve la mutilation de Philomèle et repousse au dénouement l'apparition de la jeune femme. Comme chez Renou, *Térée* se construit sur la révélation progressive de l'histoire de Philomèle aux autres personnages. Mais là où Guys et Renou recourent aux récits, Lemierre emploie l'image et le visible pour faire connaître la violence faite à Philomèle tout en jouant sur le voilement du visible. Dans la scène IX de l'acte III, Progné et Athamas reçoivent une tapisserie tissée par Philomèle qui relate sa séquestration. Ce témoignage visuel de Philomèle reste invisible pour le spectateur, puisque la toile est déployée « *sur le dos d'un fauteuil* ». Plus loin, Progné veut acculer son époux qui nie avoir enlevé Philomèle et « *lève le rideau qui cache la toile*¹⁸ ». Ce motif du voilement se retrouve dans le dénouement, lorsque l'héroïne violentée paraît « *la tête dissimulée sous un voile* ». Refusant de présenter l'horreur nue, le tragédien semble provoquer la frustration du désir de voir du public, en masquant l'image sanglante. Si le motif de l'Agamemnon sous son voile¹⁹ se trouve peut-être en filigrane de ce procédé, la dissimulation de l'héroïne est surtout un moyen astucieux de ne pas enfreindre l'interdit tragique de la représentation du corps violenté.

De plus, le voilement du visage permet de ménager une forme de suspens lors du dénouement, puisque les autres personnages s'interrogent sur les raisons du silence de Philomèle. Le pathétique et l'horreur de ce finale repose sur la connaissance qu'ont les autres personnages de la violence inouïe subie par la victime. La situation est d'autant plus pitoyable et terrible que Philomèle est dans l'impossibilité de s'exprimer et de répondre à sa sœur. Elle fait figure de survivante et surgit dans un état quasi-fantomatique : son évanouissement (qui précède de peu sa

¹⁷ Renou, *op. cit.*, acte III, scène III.

¹⁸ Lemierre, *op. cit.*, acte IV, scène VII.

¹⁹ Timanthe, narre Pline l'Ancien dans le livre XXXV de son *Histoire naturelle*, ne sachant comment représenter la douleur d'Agamemnon lors du sacrifice d'Iphigénie, choisit de dissimuler le visage du Roi sous un voile. Le voile est ainsi un écran qui marque l'impuissance du peintre à figurer la douleur extrême tout en mobilisant fortement l'imagination du spectateur. On peut appliquer, *mutatis mutandis*, ces remarques à la figure de Philomèle, dont l'horreur de la mutilation est difficilement représentable techniquement sur la scène.

mort) lorsque son calvaire est connu dit l'impossibilité pour elle de survivre à la perte de son honneur et de sa langue.

La brièveté de l'apparition de Philomèle souligne finalement que la présence du corps importe moins que les émotions qu'il suscite. En effet, la Philomèle de Lemierre existe avant tout par les réactions affectives que son calvaire suscite chez les autres personnages. La scène de la toile mettait déjà en place cette particularité, puisque le spectateur n'accédait à la tapisserie qu'au travers des affects des personnages, en particulier de l'effroi et de l'horreur. Athamas s'écrie « Quelle image terrible²⁰ ! » tandis que Progné dit qu'elle « n'ose y porter sa vue²¹ ». Cette dernière phrase met en lumière l'épreuve que constitue pour le spectateur la vue directe du supplice. L'image tissée par Philomèle est symbolique du spectacle tragique lui-même : Progné et Athamas sont des figures du lecteur et du spectateur, saisis d'horreur devant l'atrocité du mythe ovidien. L'apparition finale de Philomèle reprend ce motif de « spectacle dans le spectacle » puisque, comme le public, Progné et Athamas se font les témoins du supplice de Philomèle. Après avoir appris la vérité, ils se retrouvent dans un état de sidération : Progné s'écrie « O douleur qui me tue²² ! », tandis qu'Athamas se demande « comment survivre à tant de barbarie²³ » et demeure immobile après sa réplique. On le voit, la toile tissée par Philomèle a une valeur métagoétique : Lemierre interroge le regard et la vision du corps mutilé en s'intéressant moins à l'exhibition crue de l'atrocité physique qu'à l'émotion suscitée par le spectacle horrible. La vision et le spectacle trouvent ainsi leur légitimité sur la scène tragique, même si la vision totale du crime nous est refusée.

En collant au plus près de la fable ovidienne et en allant vers un spectaculaire horrifique, Lemierre a fait preuve d'une hétérodoxie vis-à-vis du canon aristotélicien. En effet, le Stagirite excluait des émotions tragiques le sentiment de l'horreur, précepte que les penseurs de la tragédie française classique réaffirment avec vigueur. En cultivant l'horreur plutôt que la « douce terreur²⁴ », Lemierre a « manqué son effet », si du moins l'on en croit les critiques de l'époque. L'analyse de la réception de cette tragédie nous permettra de montrer comment le refus de la violence scénique s'articule à une théorie des émotions tragiques.

III. Émotions tragiques et spectacle de la violence : débats et polémiques.

²⁰ *ibid.*, acte III, scène IX.

²¹ *ibid.*

²² *ibid.*, acte V, scène VI.

²³ *ibid.*

²⁴ N. Boileau, *Art poétique*, chant III, v. 18.

Les deux versions du *Térée* de Lemierre non seulement n'ont connu aucun succès – les deux pièces sont tombées au bout de quelques représentations – mais ont également suscité un jugement négatif de la part des critiques contemporains. L'une des premières raisons invoquées par la critique pour expliquer l'échec de la tragédie est le choix du sujet lui-même. En témoigne la condamnation de La Harpe dans son *Lycée ou cours de littérature dramatique* :

Térée, qui suivit *Hypermnestre*, tomba entièrement, et je doute que, même dans des mains habiles, ce sujet eût pu se soutenir. Il n'offre que des horreurs révoltantes, et par conséquentes froides. L'auteur, plus de vingt ans après, essaya de le faire revivre, il tomba encore. Une femme à qui l'on a coupé la langue après l'avoir violée, n'est pas un spectacle à présenter à des hommes²⁵.

La fable ovidienne est perçue comme trop monstrueuse pour se plier aux canons de la tragédie classique. La plupart des commentateurs font valoir le caractère « odieux », « dégoûtant » de l'histoire ovidienne et font de l'histoire de Philomèle un parangon de la violence extrême. Fréron ironise sur ce sujet si monstrueux qu'il surpasse *Atrée et Thyeste* de Crébillon, paradigme de la tragédie terrible au XVIII^e siècle :

Tout le monde connaît la Fable de Térée ; elle rassemble toutes les atrocités, toutes les horreurs qui révoltent le plus l'imagination, et le sombre Crébillon lui-même en eût été effrayé : le sujet d'*Atrée et Thieste* est gai en comparaison de l'aventure de Procné et Philomèle ; on y voit une mère qui déchire les membres de son propre fils, et en fait un festin à son père ; mais il y a de plus un Roi qui viole sa belle-sœur, et qui, après, lui arrache la langue par précaution, de peur qu'elle ne révèle le mystère²⁶.

Ce qui caractérise la fable ovidienne est un excès, une outrance de l'horreur qui ne peut que susciter le dégoût. L'aura terrible de la fable de Philomèle semble éblouir la critique au point de la rendre myope devant les adoucissements mis en place par le dramaturge. Ainsi même la tragédie de Renou, qui pourtant se conforme aux règles classiques de façon plutôt consensuelle, a été l'objet de critiques. Il y a donc une forme de condamnation générale de la pièce, qui se soucie peu des détails et des particularités esthétiques.

²⁵ J.-F. La Harpe, *Lycée ou cours de littérature dramatique*, tome XI, Paris, Agasse, an VIII, p. 244.

²⁶ É. Fréron, *Année littéraire*, année 1787, tome second, Paris, Mérigot, 1787, p. 208.

Ce qui se fait également jour dans les critiques est l'idée que Lemierre a échoué dans la production des émotions tragiques admises par le canon classique. Souffrant d'une construction maladroite et d'un sujet trop encombrant, la pièce ne parvient pas à susciter les « bonnes » émotions de tragédie. Elle choque parce qu'elle outrepassa l'effet tragique tel qu'il se définit à l'âge classique. En présentant le corps violenté de Philomèle, le tragédien a oublié que l'horreur n'est pas une émotion tragique, mais une émotion qui va au-delà de la terreur et de la pitié. Fréron le rappelle :

Mais en général, on doit savoir distinguer l'horrible du pathétique ; il ne faut point chercher à ébranler les nerfs des spectateurs : il faut émouvoir leur âme²⁷.

Le défaut de Lemierre est d'avoir confondu le trait frappant – qui met en jeu une horreur issue de la violence sur la scène – et le pathétique tragique qui éveille le plaisir des larmes et les frissons de la crainte. Le choc de l'effet frappant ébranle les nerfs, se réduit à un stimulus nerveux, tandis que l'émotion tragique naît du cœur, c'est-à-dire du mouvement des sentiments. Cette physiologie primaire renvoie avant tout à une conception particulière de la réception émotive tragique qui doit reposer sur « l'intérêt », c'est-à-dire sur une empathie, un attachement émotionnel du spectateur vis-à-vis du personnage. Le spectateur de tragédie doit prendre part aux malheurs du héros, notamment à travers une compassion qui lui fait tirer, selon le topique de l'époque, de « douces larmes ». Or la Philomèle mutilée de Lemierre ne permet pas la mise en place de ce type de relation sympathique, d'après les critiques :

M. Lemierre il est vrai, n'a pas montré sur la scène, Progné, changée en hirondelle ; cette métamorphose au moins eût été fort plaisante ; mais il a montré Philomèle qui vient d'être violée, à qui son amant a arraché la langue, et qui, par conséquent, ne peut avoir d'autre avantage pour les auditeurs que celui de ne point crier. Ce personnage muet a été fort mal reçu de l'assemblée, qui, loin de plaindre ses malheurs, a paru les insulter. Grande preuve que Philomèle, malgré la perte de son honneur et de sa langue, ou plutôt à cause de cette perte, n'avait intéressé personne²⁸.

Les murmures ont surtout éclaté, lorsque Philomèle, à qui Térée, pour ensevelir son crime, a fait arracher la langue, s'est montrée sur Scène, où elle ne pouvait remplir qu'un rôle muet²⁹

²⁷ *ibid.*, p. 210

²⁸ *ibid.*, p. 209.

²⁹ *Affiches, annonces et avis divers, ou Journal de France*, jeudi 1^{er} mars 1787, n° 60.

Quelque violente et terrible que soit la situation des principaux personnages, il n'en est aucun auquel on s'intéresse³⁰.

Alors que notre modernité a consacré l'idée que l'horreur éprouvée devant le corps violenté frappe violemment le spectateur en mettant en place une empathie maximale, les classiques pensent au contraire que l'horreur oblitère l'identification. Le corps violenté n'est pas un corps intéressant, c'est-à-dire touchant, pour les critiques du XVIII^e. Absente de la scène et réapparaissant uniquement pour mourir, Philomèle ne parvient pas à susciter l'attachement du spectateur, et ce en dépit de la violence extrême de son malheur. Ce manque d'intérêt pour le personnage s'explique certainement par le caractère muet de Philomèle : simple corps souffrant et mutilé, l'héroïne n'est plus tragique dans la mesure où elle est privée de langage et donc de la possibilité de verbaliser une douleur qui éveillerait la pitié du public. Or le corps tragique est un corps parlant, la tragédie disséquant les tourments des âmes plutôt que les souffrances du corps.

L'autre raison qui condamne la monstration de la violence faite au corps a trait à la perception même de l'horreur à l'âge classique et aux jugements de valeur qui lui sont associés. L'article de Fréron est représentatif du discours critique de l'époque sur cet affect banni du système tragique. On peut y lire que le spectacle violent est associé à la fois au mauvais goût³¹ – et de fait, le goût pour le sanglant est régulièrement associé à un goût vil propre aux basses classes –, à une forme de dégénérescence du talent dramatique³² – la pratique du spectaculaire est fréquemment considérée comme une forme de facilité éloignée du véritable art tragique – et qu'il s'apparente au dégoût. La dimension abjecte du spectacle horrible empêche la transfiguration tragique de l'atrocité, comme le dit Fréron en reprenant les vers de Boileau³³, c'est-à-dire la permutation de l'horreur en « douce terreur ». La

³⁰ F. M. Grimm, *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, tome 13, mars 1787, p. 327, Paris, Furne, 1829-1832.

³¹ « Il faut qu'il ait bien compté sur les progrès du mauvais goût, sur l'extrême bonhomie du Parterre actuel, pour oser lui présenter une pièce aussi dégoûtante », É. Fréron, *op. cit.*, p. 208.

³² « Il faut que la veine tragique de ce poète, autrefois si fécond, soit absolument épuisée, puisqu'au lieu d'employer à traiter de nouveaux sujets, l'art et l'expérience qu'il doit avoir acquis avec les années, il ne rougit pas de reproduire aux yeux de la Nation, les essais informes et malheureux de sa jeunesse, qui, heureusement pour lui, étaient oubliés », *ibid.*, p. 207-08.

³³ « Si l'on a vu quelquefois réussir sur notre scène des atrocités dégoûtantes telles que *Gabrielle de Vergy*, ce succès a toujours été dû au grand intérêt qui s'y trouvait mêlé, et à l'art extraordinaire du Poète, qui avait su, du plus affreux objet, faire un objet aimable », *ibid.*, p. 209-10. *Gabrielle de Vergy* est une pièce de Du Belloy de 1770, qui suscita l'effroi des spectateurs. Cf. J.-N. Pascal, *Le cœur terrible. Gabrielle de Vergy, tragédie de Dormont de Belloy (1770), Fayel, tragédie de Baculard d'Arnaud (1770), Gabrielle de Passy, parodie d'Imbert et d'Ussieux (1777)*, Presses Universitaires de Perpignan, 2005.

référence à Boileau est significative du poids de la doctrine classique du XVII^e siècle dans le jugement esthétique de la tragédie des Lumières. La tragédie est, depuis le fameux chapitre VI de la *Poétique* aristotélicienne, tournée vers la production d'affects spécifiques, la terreur et la pitié. En modifiant la teneur de l'effet tragique, Lemierre fait preuve d'une audace esthétique difficilement acceptable, dans la mesure où elle contrevient aux lois inaltérables du genre.

L'étude de la réception du *Térée* de Lemierre révèle finalement le décalage qui existe entre la critique et la pratique littéraire : alors que certains tragédiens du XVIII^e siècle tentent de renouveler le genre tragique en cultivant une veine sombre, les commentateurs se font les garants d'une orthodoxie esthétique qui refuse les effets spectaculaires violents et tentent de distinguer pathétique et horreur. La monstration du corps violenté demeure donc, à l'aune de la Révolution, bannie du système classique. Mais la tentation de la mise en spectacle de la violence traverse les tragédies étudiées : que ce soit à travers la mise sur la scène d'un crime avorté (chez Guys), l'écriture macabre d'un infanticide (chez Renou) et enfin la veine horrifique exploitée par Lemierre. Ces « avancées », même timides, des tragédiens pour arracher la violence à l'empire de la parole témoignent d'une volonté de rendre au théâtre sa dimension spectaculaire, entreprise caractéristique de la tragédie des Lumières.