

Le malentendu sur la « cruauté » et la violence dans la tragédie au début du XVIIe siècle : le cas de *Scédase ou l'hospitalité violée* de Hardy et sa vraie nouveauté

Georges Forestier

Université de Paris – Sorbonne

Membre de l'Institut Universitaire de

France

França

Resumo: A questão que se coloca nesse ensaio é a seguinte: se perguntará se, sob o pretexto de que os leitores dos século XX e XXI foram impressionados pelo exercício da violência e da expressão de crueldade, pode-se afirmar que a tragédia **Scédase** se distingue da do teatro da Renascença que a precedeu; ou seja, pergunta-se se é fato que **Scédase** manifestaria, em relação a esse teatro, uma forma específica ou exacerbada de violência ou de crueldade. As respostas a esta questão conduzem a uma outra pergunta, concernente às propriedades trágicas dessa peça e a maneira que Hardy soube ordenar, a partir dos relatos de Plutarco, uma tragédia extremamente original.

Palavras-Chave: Scédase de Hardy; Violência e Crueldade; Propriedades Trágicas.

Résumé : La question qui se pose dans cet essay c'est la suivante : on se demandera si, sous le prétexte que les lecteurs du XXe et du XXIe siècles ont été frappés par l'exercice de la violence et l'expression de la cruauté, on est fondé à affirmer que la tragédie **Scédase** se distingue en cela du théâtre de la Renaissance qui l'a précédé ; autrement dit à se demander s'il est vrai que **Scédase** manifesterait par rapport à ce théâtre une forme spécifique ou exacerbée de violence ou de cruauté. Les réponses à cette question conduisent à une autre interrogation, concernant les propriétés tragiques de cette pièce et la manière dont Hardy a su ordonner à partir des récits de Plutarque une tragédie puissamment originale.

Mots-Clés : Scédase de Hardy ; la Violence et la Cruauté ; Propriétés Tragiques.

J'aime Renaut et Théagène,
J'en aime encor un million,
Mais plus qu'un livre d'Iliion
Scédase mort dessus ta Scène.
(Théophile de Viau¹)

*

ARGUMENT DE CETTE TRAGÉDIE. Ce sujet, pris de Plutarque dans la *Vie de Pélopidas*, porte que Scédase, Béotien habitant de certaine bourgade nommée Leuctres, et proche de la ville de Thèbes, avait deux filles d'excellente beauté, lesquelles en faveur de leur bonhomme de père absent, hôte ordinaire des Lacédémoniens en ces quartiers-là, reçurent deux jeunes gentilshommes spartiates avec toute sorte d'honnête courtoisie. Eux, toutefois, passionnément amoureux des deux sœurs, sans respect de l'hospitalité, en jouissent par force et, non contents de telle violence, les égorgent après et précipitent dedans un puits. Le père, de retour, après plusieurs perquisitions, connaît la vérité du fait, se transporte à Sparte, en fait la plainte au roi et aux éphores ; mais n'en pouvant avoir justice, il fait d'horrible imprécations contre les Lacédémoniens et, transporté de juste douleur, revient au pays se sacrifier sur le tombeau de ses filles.

53

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

Scédase ou l'hospitalité violée est probablement l'une des tragédies qui ont le plus contribué à la renommée d'Alexandre Hardy (c.1570-1632), l'auteur dramatique français le plus prolifique et le plus remarquable du premier tiers du XVIIe siècle. Non seulement cette tragédie a été choisie pour figurer en deuxième position dans le premier tome du *Théâtre d'Alexandre Hardy Parisien* (1624) — immédiatement

¹ Extrait de « Au sieur Hardy », figurant parmi les poèmes liminaires du tome I du Théâtre de Hardy.

après l’emblématique *Didon se sacrifiant*, sujet classique par excellence² —, mais, comme on le voit dans l’épigraphe ci-dessus, elle était la pièce préférée de Théophile de Viau, qui la jugeait même, l’exagération poétique aidant, comme préférable à *l’Iliade*. Et trente-cinq ans plus tard, Corneille, cherchant quelles infortunes arrivées à des personnages « ordinaires » (par opposition aux héros, aux rois et aux reines) auraient pu être assez illustres pour être recueillies par l’Histoire et donner lieu à tragédie, ne citera pas d’autre cas que celui de *Scédase*³.

Si l’on ignore la date de composition de cette tragédie, comme de toutes les autres œuvres de Hardy, les historiens du théâtre penchent avec raison pour une pièce assez ancienne dans sa carrière d’auteur : présence d’un personnage protatique à la première scène (un ancien roi de Sparte déplorant la dégénérescence des mœurs dans sa cité), intervention d’un chœur au dernier acte, *finale* en forme de déploration, tous éléments qui au plan de la structure externe manifestent encore nettement une filiation avec le théâtre de Robert Garnier, ce qui n’empêcha pas la mise en œuvre, au plan de la structure interne, d’une dramaturgie résolument « moderne », multiplicité des lieux scéniques, tension progressive vers l’acmé du drame, actions violentes effectuées sous les yeux des spectateurs...

La question que j’aimerais poser ici n’est pas de chercher à dater *Scédase*, ni de tenter d’évaluer son degré de « modernité ». Car, justement, touchant aux deux tendances opposées, cette tragédie est « de son temps » : elle est l’œuvre d’un admirateur de Garnier qui, en même temps, avait fait siens les principes nouveaux de l’*action dramatique* (à la fois interne et externe : action dans la diégèse et action

Le malentendu sur la « cruauté » et la violence dans la tragédie au début du XVIIe siècle : le cas de Scédase ou l’hospitalité violée de Hardy et sa vraie nouveauté

Georges Forestier

² « [...] ma Didon, presque entièrement imitée du Poète Latin [Virgile], au moins te prépare le plaisir de conférer sa version avec celle des autres ; et la diversité des sujets qui la suivent, comme du tout miens, montreront ce que j’ai pu seul » (Hardy, Préface « Au Lecteur »). Au premier rang de ces « autres » qui ont tiré de *L’Énéide* de Virgile une version théâtrale de l’épisode de Didon, figure Étienne Jodelle, l’inventeur de la tragédie française avec sa *Cléopâtre captive* (1553), dont la *Didon se sacrifiant* a été publiée en 1574 ; on note que Hardy reprend la lettre même du titre de Jodelle (*Didon se sacrifiant*).

³ « [...] ce n’est pas une nécessité de ne mettre que les infortunes des rois sur le théâtre. Celles des autres hommes y trouveraient place, s’il leur en arrivait d’assez illustres, et d’assez extraordinaires pour la mériter, et que l’histoire prît assez de soin d’eux pour nous les apprendre. Scédase n’était qu’un paysan de Leuctres, et je ne tiendrais pas la sienne indigne d’y paraître si la pureté de notre scène pouvait souffrir qu’on y parlât du viollement effectif de ses deux filles, après que l’idée de la prostitution n’y a pu être soufferte dans la personne d’une sainte qui en fut garantie. » (*Discours de la tragédie*, dans Corneille, *Œuvres complètes*, éd. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, vol. III, 1987, p. 144 ; voir aussi dans *Trois Discours sur le poème dramatique*, éd. Bénédicte Louvat et Marc Escola, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 97).

scénique). La question qui se pose est donc ailleurs : on se demandera si, sous le prétexte que les lecteurs du XXe et du XXIe siècles ont été frappés par l'exercice de la violence et l'expression de la cruauté, on est fondé à affirmer que cette tragédie se distingue en cela du théâtre de la Renaissance qui l'a précédé ; autrement dit à se demander s'il est vrai que *Scédase* manifesterait par rapport à ce théâtre une forme spécifique ou exacerbée de violence ou de cruauté. Les réponses à cette question conduisent à une autre interrogation, concernant les propriétés tragiques de cette pièce et la manière dont Hardy a su ordonner à partir des récits de Plutarque une tragédie puissamment originale.

1) La fausse question de la « cruauté »

Depuis sa redécouverte au XXe siècle, *Scédase, ou l'hospitalité violée* passe, à l'intérieur du théâtre baroque, pour l'une des pièces les plus représentatives du courant de la tragédie macabre, pour une illustration de ce « théâtre de la cruauté » qui s'est épanoui après 1580 et jusqu'en 1630 : comme l'indique « l'Argument de cette tragédie » reproduit ci-dessus, on y voit violer et assassiner deux jeunes filles avant que leur père, après avoir vainement tenté d'obtenir justice, se tue sur leur tombeau. Mais est-ce vraiment sur ce point que cette tragédie de Hardy se distingue le plus franchement de la tragédie humaniste des Jodelle et des Garnier ? Contrairement à ce qu'affirme Christian Biet dans l'introduction à son édition du *Théâtre de la cruauté*, la mort dans la tragédie humaniste était loin d'être toujours une « une substance secrète, un événement silencieux et invisible⁴ ». Il suffit de lire *La Troade* de Garnier (1579) pour découvrir comment, après que se sont enchaînés l'exécution du petit Astyanax et le sacrifice de la jeune Polyxène sur le tombeau d'Achille, morts qui sont l'objets de débats angoissés puis de récits déploratifs, le dramaturge donne à voir sur la scène des séquences d'une violence à peine soutenable : c'est tout d'abord le cadavre du dernier fils de Priam et d'Hécube, le petit Polydore, rejeté par la mer, apporté sur la scène et décrit comme « de coups durement massacré » (IV, v. 2274) — « Comme à le déhacher tu as soulé ta rage ! »

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

⁴ *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVIe-XVIIe siècles)*, sous la direction de Christian Biet, Paris, Robert Laffont, 2006, p. xxvii.

(2275) s'exclame Hécube en direction de son assassin absent — ; c'est ensuite la vengeance que Hécube et ses filles tirent de celui-ci, en faisant mine d'ignorer sa responsabilité dans le meurtre de Polydore afin de l'accueillir sous leur tente avec ses deux fils, d'assassiner ceux-ci sous ses yeux avant de les lui crever : non seulement on entend les cris des assassins et les cris des victimes sous la tente, mais on voit aussitôt après en sortir Polymestor les yeux dégoûtant de sang suivi d'Hécube et de ses filles portant les deux enfants assassinés, provoquant la stupéfaction d'Agamemnon appelé par les cris et le tumulte : « Pauvre Polymestor, qui t'as fait cet outrage ? / Qui t'a crevé les yeux, ensaigné le visage ? / Qui ces petits enfans a massacré de coups ? / Quiconque en soit l'auteur avoit bien du courroux [...] » (2515-2518). L'expression, la suggestion et même la monstration de la cruauté ne sont assurément pas l'apanage d'un courant esthétique postérieur ou extérieur à la tragédie humaniste ; ce sont encore et toujours les tragédies de Sénèque qui constituent un modèle et la théorie poétique qui en a été déduite insiste sur cette nécessaire cruauté.

Car tout est régi par les mêmes définitions qui se succèdent d'art poétique en art poétique depuis le milieu du siècle, depuis Jacques Peletier du Mans (1555) :

En la Tragédie, la fin est toujours luctueuse et lamentable, ou horrible à voir. Car la matière d'icelle, sont occisions, exils, malheureux définements de fortune, d'enfants et de parents. Tellement qu'Euripide étant requis du Roi Archelas, qu'il eût à écrire de lui une Tragédie : Ne plaise aux Dieux, dit-il, Sire, qu'il vous puisse arriver chose qui soit propre au Poème Tragique.⁵

56

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

suivi par Jean de La Taille dans son *Art de la tragédie* (1672) :

Son vrai sujet ne traite que de piteuses ruines de grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines,

⁵ Dans Paulette Leblanc, p. 65-66 ; voir aussi dans Goyet 1990, p. 303-304.

captivités, exécrables cruautés des tyrans ; et bref que larmes et misères extrêmes⁶ ».

la série étant complété par Laudun d'Aigaliers, dans son *Art poétique français* (1597) :

Les choses ou la matière de la Tragédie sont les commandements des rois, les batailles, meurtres, violements de filles et de femmes, trahisons, exils, plaintes, pleurs, cris, faussetés, et autres matières semblables⁷...

On voit que, contrairement à ce qu'on lit ici et là⁸, Laudun n'est nullement le théoricien fin de siècle d'une forme de tragédie nouvelle axée sur la cruauté, et qu'il faut se garder de faire un sort particulier à la phrase (aujourd'hui célèbre) qui conclut le passage : « Plus les tragédies sont cruelles, plus elles sont excellentes ». Loin d'être une affirmation qui serait propre à Laudun, c'est simplement une formule forte, une sentence destinée à résumer d'un mot l'un des principaux enjeux du genre tragique aux yeux d'un homme du XVIe siècle.

Et comme on peut s'en douter, ce n'est pas là l'expression d'une pensée spécifiquement française : dès la première moitié du XVIe siècle, certains théoriciens italiens avaient souligné que la spécificité proprement tragique du théâtre de Sénèque reposait précisément sur son extrême « cruauté ». Ainsi en 1545, Bartholomée Ricci insistait sur ce point :

Un auteur de tragédie sera d'autant plus vivement applaudi par l'auditeur et entrera d'autant plus dans ses bonnes grâces qu'il aura suscité en lui une pitié plus grande et qu'il aura rendu le sujet plus cruel et plus horrible. Et Sénèque, lorsqu'il recherche cet objectif, le remplit au point

Le malentendu sur la « cruauté » et la violence dans la tragédie au début du XVIIe siècle : le cas de Scédase ou l'hospitalité violée de Hardy et sa vraie nouveauté

Georges Forestier

⁶ La Taille, *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites tragédies*, éd. Forsyth, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1968, p. 3-4.

⁷ Pierre Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique français*, Livre V, chap IV ; éd. Jean-Charles Monferran, Paris, Société des Textes Français Modernes, 2000, p. 202.

⁸ La synthèse en est faite par Christian Biet dans son introduction citée au *Théâtre de la cruauté*, p. xxvi.

qu'il suscite chez son auditeur d'admirables exclamations au milieu des plaintes.⁹

Le malentendu sur la question de la « cruauté » vue comme une spécificité de la tragédie française de l'extrême fin du XVI^e siècle me paraît résulter de l'interprétation que la critique moderne a faite du passage que La Taille consacrait en 1672 à la question de la représentation scénique de la violence :

Il faut [...] se garder de ne faire chose sur la scène qui ne s'y puisse commodément et honnêtement faire, comme de n'y faire exécuter des meurtres, et autres morts, et non par feinte ou autrement, car chacun verra bien toujours que c'est, et que ce n'est toujours que feintise, ainsi que fit quelqu'un qui avec trop peu de révérence, et non selon l'art, fit par feinte crucifier en plein théâtre de grand Sauveur de nous tous. *Ibid.*, p. 5-6.

Sans doute entraînés par une interprétation morale de *honnêtement* (qui signifie en fait à cette époque *convenablement, dignement*), les historiens de la littérature ont voulu voir dans ce passage une application étroite du *multa tolles ex oculis* d'Horace et l'ont perçu comme une parfaite illustration d'une poétique humaniste censée escamoter la mort et la cruauté qu'elle exige pourtant dans ses écrits théoriques — ce qui les a conduits à opposer cette conception à celle qu'a formulée Laudun d'Aigaliers vingt-cinq ans plus tard :

Horace en son *Art poétique* dit qu'il ne faut pas toujours représenter les horreurs de la Tragédie devant le peuple :

*Ne pueros coram populo Medæa trucidet,
Aut humana palam coquat esta nefarius Atreus,*

⁹ « Quanto tragoediae scriptor magis misericordiam auditori commovebit, quanto rem crudeliorem ac magis atrocem faciet ; tantot ab hoc majorem sibi plausum concitabit, tanto ejus gratiam inibit aequiorem. Ac Seneca, cum id exsequitur, usque eo partem illam integerrime praestat, ut miras inter questus auditori suo acclamationes commoveat » (**Bartholomaeus Riccius, lib. 1, de Imitatione, cité par Martin Antoine Del Rio, Syntagma tragædiae latinae, Anvers, 1593, réimprimé à Paris chez Pierre Billaine, 1620**). Texte signalé et traduit par Florence de Caigny, que je remercie vivement.

Aut in avem Progne vertatur.

Comme de faire démembrer un enfant, cuire des entrailles, et autres choses. La raison est pource que l'on ne le peut pas faire, car comment pourra-t-on démembrer un homme sur le Théâtre ? l'on pourra bien dire qu'on va le démembrer derrière, et puis venir dire qu'il est démembré, et en apporter la tête ou autre partie. Je dirai ici en passant que la moitié de la Tragédie se joue derrière le Théâtre : car c'est où se font les exécutions qu'on propose faire sur le Théâtre.

Force est pourtant de constater que Laudun propose en fait la même explication technique que La Taille et que ses propositions correspondent exactement aux choix faits en 1579 par Garnier dans sa *Troade* : les horreurs ont lieu derrière le théâtre et l'on apporte ensuite les corps meurtris ou démembrés devant les spectateurs. Ce que récusait La Taille, ce n'était pas l'idée en soi de la violence scénique : il conseillait d'éviter toutes les actions violentes qui nécessitaient de faire appel à des « feintises », comme il arrivait si fréquemment dans les mystères, car tous les spectateurs clairvoyants discernent la feinte : la mauvaise qualité ou la « naïveté » des trucages et autres « effets spéciaux » est l'une des raisons qui ont rapidement disqualifié les mystères auprès des lettrés. Assurément Laudun ne dit pas autre chose. Sur ce plan, il n'y a ni « progrès », ni aggravation¹⁰.

Et si l'on y prend garde on observera que Hardy s'en tient à ce principe. Car le double viol qui a attiré l'attention des lecteurs et des chercheurs depuis près d'un

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

¹⁰ Au vrai, il semble bien que le *multa tolles ex oculis* d'Horace ait constitué depuis longtemps une pierre d'achoppement pour les théoriciens et les auteurs qui préconisaient de suivre le modèle de Sénèque. Ainsi de Bartholomée Ricci : « [...] dans ce cas de figure, cet auteur [Sénèque] n'est ni débridé, ni plus audacieux, car, même s'il représente aux yeux de tous Médée tuant ses fils, tout comme les enfants d'Hercule furieux transpercés par les flèches lancées par leur père, il y a des auteurs hautement reconnus qui attestent que ceci est permis par la loi de la fable. Et c'est un fait établi que ceux qui ont écrit la fiction grecque ont habituellement pratiqué ainsi à leur guise. Mais Horace chez les Latins entend la chose autrement, mais il l'a entendu assez justement, suivant non seulement sa nature mais peut-être s'inscrivant dans sa propre époque, il a eu de l'aversion pour le caractère monstrueux de ces spectacles ; l'époque qui a suivi est autre, et les auteurs ont eu une autre forme d'esprit. » / [...] *in quo neque hic exlex aut temerarius est auctor, nam etsi Medeam coram populo filios necantem inducit ; ut item Herculis a patre furentis sagittis confossos, licere hoc quoque per fabulae legem, sunt qui gravissime testentur auctores : & qui Graecam scipsere fabulam, hoc suo arbitrato factitasse constat. At Horatius in Latinis aliter sensit, at etiam rectius senserit, & naturam suam & fortasse etiam sua tempora secutus, ab horum spectaculorum immanitate abhorruerit; subsecuta est alia aetas, & alius scriptoribus animus est datus. (id., ibid..).*

siècle ne se déroule justement pas sur la scène, contrairement à ce qu'ont pu faire croire des lectures hâtives de la pièce : si les deux jeunes filles sont bien assassinées sous les yeux des spectateurs immédiatement après avoir été violées, le texte indique clairement que les deux viols ont lieu hors scène au fil d'une subtile structuration du dialogue entre les quatre personnages¹¹. Quant au moment où les corps de jeunes filles sont jetés dans le puits, s'il est bien question de « l'humide sépulture » où le père trouvera ses filles dans le dialogue inquiet des jeunes spartiates qui s'apprêtent à fuir après le meurtre (III, v.826), il n'y a nulle place au fil de cette douzaine de vers rapides qui terminent le troisième acte pour la réalisation de cette monstrueuse entreprise de dissimulation des corps : c'est manifestement durant l'entracte que les deux jeunes gens en s'enfuyant sont censés s'être débarrassés des corps dans le puits. Cruauté dans *Scédase* ? Si l'on veut, mais à la manière atténuée, précisément, mise en place par la tragédie humaniste ; nulle complaisance pour le mal en soi. On est loin des cruautés monstrueuses qui fleurissaient dans nombre de tragédies publiées en Normandie au tournant des deux siècles et particulièrement dans les premières années du XVIIIe.

2. La vraie nouveauté de *Scédase*

En fait, comme on va le voir, ce n'est ni dans la matière ni dans l'exacerbation scénique de la violence que Hardy s'est détaché de la poétique de la tragédie humaniste, c'est dans la manière. Pour mesurer pleinement les enjeux d'une telle tragédie, on recourra aux instruments de la philologie, et en particulier, puisqu'il est question de théâtre, à la génétique théâtrale. *Scédase*, tragédie adaptée de deux récits historiques dus à Plutarque, se prête particulièrement bien à cette approche.

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveauté*

Georges Forestier

¹¹ Charilas à Évexipe : « Viens mauvaise, je veux (gouvernée à l'écart) / D'un important secret ores te faire part / Tu rétives en vain, ma douce violence / Sous l'enseigne d'amour vaincra ta résistance » (acte III, v.763-766) ; tandis qu'il l'entraîne ainsi « à l'écart », elle appelle à l'aide (v.766), et les deux autres personnages restent seuls en scène : deux séries de répliques débouchent sur les appels à l'aide de Théane qu'Euribiade entraîne à son tour à l'écart ; c'est alors que, le premier viol accompli, Charilas et sa victime Évexipe reviennent en scène (deux tirades de huit vers chacun), précédant le retour d'Euribiade et de Théane (huit vers chacun à leur tour) et le double assassinat des deux jeunes filles.

La source historique comme indication de l'enjeu tragique de la pièce

Considérons les deux récits de Plutarque qui ont fourni sa matière à Hardy. Si l'on en croit ce qu'affirme celui-ci en tête de l'« Argument de cette tragédie », il se serait inspiré uniquement de l'ouvrage le plus connu et le plus prestigieux de l'auteur grec, les *Vies des Hommes illustres* : l'un des passages de la « Vie de Pélopidas » fait du crime contre les filles de Scédase et de son châtement ultérieur un arrière-plan à l'épisode central de la lutte entre les Thébains et les Spartiates dont le Thébain Pélopidas fut le héros ; dans ce cadre, l'épisode de Scédase n'est qu'une rapide évocation destinée à insister sur le châtement de l'arrogance lacédémonienne, les Spartiates ayant justement été vaincus par Pélopidas et les Thébains sur le lieu même du tombeau de la famille de Scédase. En fait, c'est au texte qu'il passe sous silence — le traité LVII des *Œuvres morales* — que Hardy doit l'essentiel de sa matière (et jusqu'aux noms des deux jeunes filles). L'histoire de Scédase constitue la troisième des cinq anecdotes tragiques réunies par Plutarque sous le titre « Événements tragiques causés par l'amour » — « Étranges Accidents¹² advenus pour l'Amour » dans la traduction d'Amyot parue en 1572 et sans cesse rééditée —, petite collection de récits qui forme ce traité LVII.

Notre éloignement de la littérature de cette époque, et notre surprise de lecteurs et de spectateurs formés par le théâtre classique qui élimina progressivement toute extériorisation des sens et de la violence et toute allusion à la sexualité nous rend particulièrement attentifs à la partie centrale de la tragédie, un double viol et un double meurtre sur la scène même. Les deux plus récents éditeurs de *Scédase* ont estimé l'un, Jacques Scherer en 1975, que la pièce a « explicitement pour sujet central un problème d'ordre sexuel » (Pléiade p. 1170), l'autre, Christian Biet en 2006, que « l'action [est constituée par] le crime extraordinaire ». Or, comme je l'ai rappelé plus haut, à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle il n'y avait rien d'extraordinaire dans ce double crime, ni même dans le fait de le montrer en scène. C'est pourquoi, à comparer le texte de Plutarque et la tragédie de Hardy, il apparaît clairement que le principal enjeu de *Scédase* n'est ni de traiter d'un problème d'ordre

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVII^e siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

¹² « Accidents » figure dans la première édition de la traduction d'Amyot publiée en 1572 ; au fil des éditions successives, « Événements » a été substitué à « Accidents » (qui ne sera jamais corrigé dans la table des matières des éditions ultérieures).

sexuel, ni de montrer sur la scène un crime extraordinaire ; l'essentiel réside, comme le suggéraient les vers admiratifs de Théophile de Viau, dans l'enchaînement qui conduit au suicide de Scédase : l'injuste assassinat de deux filles innocentes et chéries de leur père, la découverte par celui-ci du lamentable sort qui leur a été réservé, le déni de justice qu'il subit de la part des autorités lacédémoniennes et la conscience désespérée qu'il n'y a plus rien à attendre ici-bas.

L'exceptionnel sens du théâtre que tous les commentateurs depuis le XX^e siècle s'accordent à trouver chez Hardy lui a précisément fait découvrir dans l'histoire contée par Plutarque une vraie matière tragique : si le viol et le meurtre de deux jeunes filles pures et innocentes ne constituent pas des actions parfaitement tragiques — ceux qui d'Aristote à Corneille ont réfléchi sur les émotions tragiques ont même souligné que l'acte odieux d'un méchant sur une pure victime suscite une sorte de « répulsion » qui vient contrarier le développement de la frayeur et de la pitié¹³ —, les répercussions de cet événement sur un malheureux père qui, pensant apaiser sa douleur en obtenant réparation par la condamnation des assassins en justice, trouve au contraire source supplémentaire de désespoir dans le déni de justice, sont vraiment matière à tragique. Autrement dit, le vrai personnage tragique dans cette histoire, c'est Scédase.

Hardy dut y être d'autant plus sensible que le récit de Plutarque dédouble l'effet tragique en inscrivant en abyme une histoire jumelle : en route vers Sparte pour réclamer justice, Scédase rencontre dans une auberge un homme qui pleure à la fois l'assassinat de son enfant, victime innocente du désir sexuel d'un puissant Spartiate, et la manière inique dont les autorités lacédémoniennes ont refusé de l'écouter lorsqu'il s'est rendu à Sparte pour réclamer un jugement ; bien plus, l'homme déconseille même à Scédase de poursuivre vers Sparte un voyage nécessairement inutile et l'invite à rentrer se recueillir sur le tombeau de ses filles. C'est donc parfaitement instruit de ce qui l'attend à Sparte — mais continuant à espérer en la justice envers et contre tout — que le Scédase de Plutarque décidait d'achever un voyage dont l'inutilité annoncée confirmait son statut de personnage tragique.

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVII^e siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

¹³ Voir Aristote, *La Poétique*, XIII, 52b 34-38.

Que cette mort sacrificielle de Scédase sur le tombeau de ses filles résume bien pour finir l'enjeu de la tragédie, cela ressort tout particulièrement de la manière dont Hardy a réorganisé les ultimes données du récit de Plutarque. L'écrivain grec se devait évidemment de retrouver *in fine* la légende béotienne qui racontait comment la nation spartiate tout entière, alors qu'elle se croyait au faîte de sa puissance et voulait mater la révolte des Thébains, dut enfin supporter les conséquences de la malédiction lancée par Scédase en subissant une lourde défaite sur le lieu même où étaient enterrés le pauvre homme et ses filles. Hardy, écrivant une tragédie, a cherché à éliminer toute ouverture vers une avenir réparateur. Aussi est-ce sous la forme d'une invocation aux dieux lancée par un Scédase penché poignard en main sur le tombeau de ses filles qu'apparaît l'évocation historique du futur combat réparateur qui verra la victoire des Thébains sur les Lacédémoniens. Le spectateur qui méconnaîtrait cette période peu connue de l'histoire de la Grèce — c'est-à-dire sans doute presque tous ceux qui n'avaient pas à l'esprit la vie de Pélopidas — ne peut que passer vite sur cette invocation, la prenant pour un simple cri de vengeance dénuée de tout référent historique, pour n'être sensible qu'au coup de poignard qui la suit immédiatement et à l'oraison funèbre prononcée par l'ami de Scédase qui clôt la tragédie.

b- L'invention de la dramaturgie de l'action motivée ou le renouvellement d'un art « didascalique et enseignant »

Hardy est donc allé chercher chez Plutarque, l'une des principales sources de sujets tragiques à cette époque, une histoire qui peut paraître proche de ces « histoires tragiques » qui fleurissaient en librairie à la même époque¹⁴, mais dont le choix témoigne surtout d'une conception réfléchie de la tragédie, telle que se l'étaient forgée les hommes du XVI^e siècle et du début du XVII^e : la tragédie montre les conséquences catastrophiques de l'exacerbation des passions humaines et constitue en cela un spectacle destiné à provoquer les plus fortes émotions chez les spectateurs (et secondairement les lecteurs). Aussi comprend-on que Hardy qui, comme tous les lettrés de son temps, devait posséder un Plutarque, ait eu son attention attirée par le

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVII^e siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

¹⁴ Sur cette question, voir Hervé Thomas Campagne, « De l'histoire tragique à la dramaturgie : Mainfray et Desfontaines lecteurs de Jacques Yver », *XVII^e Siècle*, 2005, 2, p. 211-226.

petit recueil intitulé « Étranges Accidents advenus pour l'Amour ». À ceci près que Plutarque n'avait pas jugé bon de développer la dimension passionnelle du conflit tragique : tout ce qui touche au désir amoureux des deux jeunes Spartiates — la cause du drame — a été expédié en moins d'une phrase, de même que le viol et le meurtre qui sont seulement énoncés et non décrits.

La place particulière qu'occupent les passions dans *Scédase* est d'autant plus frappante que leur traitement tranche aussi bien avec le récit de Plutarque qu'avec la tragédie de ses prédécesseurs humanistes. Comme je l'ai rappelé en commençant, la pièce emploie un personnage prologal et un chœur final à la manière de certaines tragédies des Jodelle et des Garnier, mais ce personnage prologal ne ressemble que superficiellement à l'ombre d'Antoine qui faisait l'ouverture de *La Cléopâtre captive* d'Étienne Jodelle pour justifier d'un point de vue moral les malheurs déjà arrivés, par sa faute et par la faute de Cléopâtre (tous deux incapables de résister à leurs passions), et pour annoncer la catastrophe finale. Ici le roi spartiate Archidamos, parfaitement extérieur au drame qui va se nouer, se contente de méditer sur la brièveté des empires, qui finissent par sombrer une fois que la sévérité de la vertu s'est relâchée, et de déplorer que depuis la défaite des Athéniens leurs mines d'argent aient corrompu les mœurs de Sparte, finissant par souhaiter mourir d'un trépas glorieux avant de voir la décadence de sa cité (I, 1). Mais cette méditation trouve aussitôt son application avec l'apparition des deux jeunes Spartiates rêvant aux charmes des filles de Scédase et aux combats de l'amour et rabrouant leur vieux précepteur qui cherche à les en détourner au profit des vertus guerrières présentées comme les seules vertus spartiates (I, 2). Tandis que le début de l'acte II pose les incarnations de la vertu au travers d'un dialogue entre Scédase sur le départ et ses deux filles, la suite nous montre les deux jeunes gens brûlant d'un désir à peine contrôlable lorsqu'ils arrivent dans la maison de leur hôte ; puis (début de l'acte III) au lendemain d'une nuit qui a encore augmenté leur impatience, les voilà prêts à tout pour apaiser leur douleur passionnelle — avant que, ayant réussi à se débarrasser de leur précepteur, renvoyé à Sparte, ils ne fassent leurs déshonnêtes propositions aux jeunes filles et, devant leurs refus indignés, ne les violentent et ne les tuent. Rejeté à la fin de l'acte III, l'enchaînement des actes violents ne constitue donc pas l'essentiel

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

de cette tragédie : tout réside dans la gradation des motivations de la violence, constamment présentées au spectateur. L'originalité, la force et la beauté de *Scédase*, loin de se réduire à la pure violence scénique — fort atténuée au demeurant, comme on a vu — réside donc dans cette originale et novatrice dramaturgie de l'action motivée.

L'injustice tragique : vraisemblance juridique et grandeur royale

Il est un dernier point sur lequel la génétique théâtrale nous instruit sur la manière dont Hardy a œuvré pour mettre en drame cette histoire. Là où Hardy développe une grande scène de procès réunissant Scédase accompagné de ses deux voisins, les éphores et le roi de Sparte, Plutarque se contentait d'une phrase pour signifier que le pauvre homme n'était entendu par personne à Sparte :

Scedasus [...] alla jusques à Sparte, & parla aux Éphores, lesquels n'en firent autrement point de compte puis s'adressa aux Rois, & après aux particuliers bourgeois, en leur récitant le fait, & lamentant son malheur. Mais voyant qu'il n'y gagnait rien, il se prit à courir à travers la ville, levant les mains devers le ciel, & frappant du pied contre la terre, il invoqua les Furies à son secours, & finalement se tua lui-même.

Autrement dit, dans le récit de Plutarque, Scédase — comme, dans la narration en abyme, le vieillard qui venait de lui faire part de son expérience malheureuse auprès des autorités lacédémoniennes après le viol et la mort de son fils — était victime d'une injustice flagrante. L'un et l'autre connaissent les assassins de leurs enfants, et nul ne veut les entendre à Sparte. C'est que l'un et l'autre sont les victimes d'une situation impérialiste, en tant qu'habitants de régions soumises à Sparte (celles-là mêmes qui se révolteront quelques décennies plus tard).

Rien de tel chez Hardy, qui contamine le cas grec avec un contexte monarchique et judiciaire français. Dans sa tragédie, le juge c'est le roi, les éphores ne jouant le rôle que d'assesseurs judiciaires. Seulement voilà : faire paraître un roi en juge dans une tragédie historique du début du XVIIIe siècle implique de le faire se comporter en monarque français, c'est-à-dire en juge vraiment équitable et c'est

Le malentendu sur la « cruauté » et la violence dans la tragédie au début du XVIIIe siècle : le cas de Scédase ou l'hospitalité violée de Hardy et sa vraie nouveauté

Georges Forestier

pourquoi on le voit rendre véritablement la justice. Car sur ce point encore on ne peut suivre l'interprétation de Christian Biet, selon qui *Scédase ou l'hospitalité violée* donnerait à voir un monarque incapable d'agir en juge et de condamner un viol, le spectateur étant convoqué en tant que témoin impuissant de la faillite de la souveraineté dans l'exercice de ses fonctions régaliennes¹⁵. Une telle interprétation méconnaît radicalement le processus de mise en forme de l'histoire de Scédase comme tragédie. Loin que Hardy ait voulu montrer un monarque incapable d'agir en juge et de condamner un viol, il a simplement voulu concilier la mise sur la scène d'un monarque tel qu'on le concevait au début du XVIIe siècle avec le renforcement du tragique. Pour cela, il a inventé une situation juridique originale qui permet de rendre plus forte encore la dimension tragique : on prétend vouloir rendre justice à Scédase, mais on annonce que les conditions d'un vrai procès ne sont pas réunies — il n'y a pas de témoins directs du crime et, selon le droit lacédémonien, les simples soupçons qui pèsent sur deux Spartiates ne permettent pas de les convoquer en justice pour les interroger — et qu'il faut attendre jusqu'à plus ample informé. Le texte est sans ambiguïté, à moins que l'on veuille prêter des arrière-pensées au roi Agésilas au moment où il prononce une promesse solennelle qui engage sa « gloire » :

Autant que mon pouvoir le souffre, tu peux croire
Que le crime d'autrui ne ternira ma gloire,
Que nos doutes à plein sur l'affaire éclaircis,
Non pour autre sujet quelque temps indécis,
Tu seras plus vengé, plus que tu ne l'espères.
Reste que ta douleur sensible tu tempères
D'un peu de patience. (V, v.1217-1223)

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

¹⁵ Cette idée est développée par Christian Biet, « Le spectacle du sang, l'incapacité des rois et l'impuissance du public. Représentation de la souveraineté et spectacle violent dans les tragédies du tout premier XVIIe siècle : la tragédie de *Scédase* d'Alexandre Hardy », dans Jean-Vincent Blanchard et Hélène Visentin eds, *L'invraisemblance du pouvoir: mises en scène de la souveraineté au XVIIe siècle*, Fasano-Paris, Schena Editore-Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2002, p. 31-52 ; elle est résumée dans son introduction à son édition citée de la pièce.

On voit que le roi Agésilas explique à Scédase qu'il est prêt à instruire équitablement, qu'il s'agit de lui permettre d'être « vengé », mais qu'il doit s'armer de patience. En d'autres termes, le résultat est le même que chez Plutarque (le désespoir suicidaire du vieillard), mais le roi de Hardy a fait un procès respectant les apparences de la justice et il promet de faire instruire l'affaire, ce qui comme toute instruction judiciaire demande du temps. Nulle faillite de la souveraineté, on le voit clairement ; tout cela est bel et bien au service d'un renforcement du tragique. Le tragique est donc encore plus marqué que dans le récit de Plutarque : il tient ici à ce que Scédase, connaissant les assassins et venu réclamer justice immédiate, est en mesure d'obtenir une justice différée, ce qui est inacceptable pour un homme qui vient d'être frappé d'un tel malheur : en refusant d'accepter un quelconque délai d'instruction qu'il prend pour manœuvre dilatoire destinée à assurer la grâce des deux jeunes Spartiates, il se retrouve dans la situation du Scédase de Plutarque, courant hagard à travers Sparte au milieu de Lacédémoniens qui ne veulent pas ou plus l'entendre, ce qui le conduit au désespoir suicidaire. Et c'est pourquoi le spectateur doit être un « témoin impuissant » selon la bizarre appréciation de Christian Biet : le spectateur n'est pas le seul témoin du crime, le seul qui pourrait témoigner ; en tant que spectateur, justement, il reste en dehors du drame, c'est-à-dire qu'il reste spectateur sans jamais pouvoir devenir témoin. Ou alors il faut dire que tout spectateur de tragédie est appelé à devenir témoin impuissant (comme le spectateur d'*Œdipe* qui devine avant le héros l'atroce vérité et qui ne peut rien dire) : c'est là tout bonnement une des formes fondamentales de l'ironie tragique.

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier

Conclusion

En effet, il est certain que nous ne saurions voir un honnête homme sur notre théâtre, sans lui souhaiter de la prospérité, et nous fâcher de ses infortunes. Cela fait que quand il en demeure accablé, nous sortons avec chagrin, et remportons une espèce d'indignation contre l'auteur et les acteurs : mais quand l'événement remplit nos souhaits et que la vertu y est couronnée, nous sortons avec pleine joie, et remportons une entière

satisfaction, et de l'ouvrage, et de ceux qui l'ont représenté. (*Discours de l'utilité....., O.C., III, p. 122*)

On reconnaît là Corneille en digne héritier de l'âge de la tragi-comédie, dont les défenseurs s'exclamaient trente ans plus tôt (c'est-à-dire quelques années à peine après la publication de *Scédase*) : « nos Peuples d'aujourd'hui [...] ont voulu prendre de la consolation et de la joie par un agréable passage de la douleur au plaisir et un changement de succès heureux que le Ciel ou la seule patience fait trouver à la Vertu tant de fois traversée¹⁶ ». Quoi qu'il en soit, la tragédie de *Scédase* et de ses filles est le type même de l'histoire dont le spectateur, selon le critère de Corneille, ne peut sortir qu'« avec chagrin » et avec « une espèce d'indignation contre les auteurs et les acteurs » — surtout quand, comme l'a fait Hardy, la tragédie escamote la réparation *post mortem* que les Lacédémoniens durent verser à la mémoire de *Scédase* et de ses filles en perdant plus tard une bataille décisive contre les Thébains sur le site du tombeau des filles de *Scédase*. Dès lors, ce que Corneille ajoute par ailleurs concernant la dignité de ce sujet tragique — « je ne tiendrais pas la sienne [l'histoire de *Scédase*] indigne d'y paraître si la pureté de notre scène pouvait souffrir qu'on y parlât du violement effectif de ses deux filles [...] » — n'est qu'une pure question théorique : ce n'est pas parce qu'il y est question du viol de deux jeunes filles que Corneille ne pourrait se résoudre à le traiter ; il eût été loisible à son époque de passer discrètement sur le viol en se contentant de l'évoquer pour s'attacher surtout au meurtre. C'est que *Scédase* relevait d'une autre esthétique que la sienne, l'esthétique du tragique de la pure victime, à laquelle même un Racine qui s'employa à tourner le dos à la dramaturgie cornélienne, devait se garder de revenir en choisissant pour sa part la voie du tragique aristotélicien (la victime responsable ou, du moins, co-responsable de son malheur).

Le malentendu sur la « cruauté » et la violence dans la tragédie au début du XVIIe siècle : le cas de Scédase ou l'hospitalité violée de Hardy et sa vraie nouveauté

Georges Forestier

¹⁶ Mareschal, préface de *La Gèneuse allemande*, dans G. Dotoli, *Temps de préfaces*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 222.

Recebido em 03 de junho de 2012.

Aprovado em 29 de junho de 2012.

*Le malentendu
sur la « cruauté »
et la violence
dans la tragédie
au début du
XVIIe siècle : le
cas de Scédase
ou l'hospitalité
violée de
Hardy et sa vraie
nouveau*

Georges Forestier