

# La rhétorique de la violence sur la scène jésuite : l'exemple des tragédies de Pierre Mousson (S.J.)

Par Patricia Ehl

Publication en ligne le 03 janvier 2012

## Résumé

---

L'enjeu de cette contribution est d'étudier l'expression de la violence sur la scène des collèges jésuites à travers les *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes* (Tragédies ou les grands princes de divers peuples et empires), corpus de quatre tragédies écrites par le Père Petrus Mussonius (Pierre Mousson), intitulées *Pompeius Magnus* (Pompée le Grand), *Croesus liberatus* (Crésus délivré), *Cyrus punitus* (Cyrus puni) et *Darius proditus* (Darius trahi), et publiées en 1621. Présente dans les intrigues empruntées à l'histoire antique païenne, la violence s'exprime certes par le verbe, en un flot de mots comme en des stichomythies lapidaires, injures, métaphores saisissantes, sons inarticulés suscitant la mimique, mais elle trouve aussi sa présence physique et matérielle sur scène, en des personnages incarnés par des collégiens devant leurs camarades, leurs familles ainsi que le public de la cité et ses notables. Elle s'affirme par la représentation de la mort sur scène : cadavre mutilé exhibé,

tête objet de violence, mais aussi sujet agressant ses bourreaux. Cette utilisation faite, dans ce cadre pédagogique, de scènes sanglantes relève d'une esthétique de l'ostentation qui fait écho au théâtre de la cruauté et au théâtre baroque, tout en répondant au goût du public, malgré certaines recommandations littéraires et religieuses.

## Table des matières

Des intrigues empruntées à l'histoire antique païenne : la violence des faits (pseudo-) historiques

Du flot verbal aux stichomythies lapidaires : les rapports entre violence et langage.

Représentation de la mort sur scène : la violence exhibée, une esthétique de l'ostentation ?

Annexes : l'intrigue des *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes*

## Texte intégral

Notre étude abordera la question de l'expression de la violence sur la scène des collègues jésuites à travers les *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes* [1] (*Tragédies ou les grands princes de divers peuples et empires*), corpus de quatre tragédies écrites par le Père Petrus Mussonius (Pierre Mousson), intitulées *Pompeius Magnus* (*Pompée le Grand*), *Croesus liberatus* (*Crésus délivré*), *Cyrus punitus* (*Cyrus puni*) et *Darius proditus* (*Darius trahi*), et publiées en 1621. Présente dans les intrigues empruntées à l'histoire antique païenne (violence d'une proposition de mariage à but politique, d'une ruse qui provoque le suicide de l'homme abusé, de la guerre), la violence s'exprime certes par le verbe, en un flot de mots comme en des stichomythies lapidaires, mais elle trouve

aussi sa présence physique sur scène, en des personnages incarnés par des collégiens devant leurs camarades, leurs familles ainsi que le public de la cité et ses notables. Elle s'affirme aussi et surtout en des « morceaux de bravoure » : cadavre mutilé exhibé, tête objet de violence, mais aussi sujet agressant ses bourreaux. Que penser de l'utilisation faite, dans ce cadre pédagogique, de scènes sanglantes ? Entre théâtre de la cruauté et théâtre baroque, comment telle exhibition de la violence a-t-elle trouvé sa place dans des tragédies écrites par un professeur de rhétorique à destination de ses élèves qui doivent les représenter en des cérémonies officielles, en application des cours suivis, et notamment celui de rhétorique ?

## Des intrigues empruntées à l'histoire antique païenne : la violence des faits (pseudo-) historiques

« Catalyseur social, ouvert au monde, seul centre de vie communautaire avec l'église dans la plupart des villes où la Compagnie s'était implantée [2] », le théâtre jésuite reste un élément marquant de la pédagogie des collèges. Il ne subsiste malheureusement que peu de textes imprimés reproduisant les oeuvres qui ont été jouées de par le monde. Au sein de ces productions, les *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes* sont loin d'être des tragédies édifiantes dans la perspective chrétienne : elles n'affichent pas de dimension spirituelle. En revanche, elles sont revendiquées comme acte pédagogique, application, certes parfois lourde, de cours de civilisation romaine ou d'histoire antique. Ce *corpus* affiche et revendique une relation aux autres (qu'ils soient auteurs, spectateurs ou lecteurs, acteurs et élèves), comme le montrent l'adresse initiale et le salut final au lecteur. Sans nier le plaisir du théâtre, du jeu théâtral, loin de la simple déclamation, il met en scène le corps par les gestes, les objets ; il laisse transparaître la jubilation éprouvée par enseignant et élèves dans le cadre de cette pratique pédagogique.

Cet auteur inconnu du grand public actuel, Père jésuite, s'appelait Petrus Mussonius, soit Pierre Musson ou Mousson. Sa vie fut consacrée à l'enseignement dans les collèges de la Compagnie de Jésus. Les éléments biographiques le concernant sont peu nombreux. Il serait né à Verdun entre 1559 et 1561. Quant à la date de sa mort, les sources s'accordent sur le mois et l'année (octobre 1637). En revanche, les différents documents convergent sur l'entrée en noviciat de Pierre Mousson le 3 octobre 1576. À cette date, il est donc censé avoir fait ses humanités, voire sa rhétorique, et peut-être même étudié la logique et la philosophie [3]. Et il commence huit années d'études, puis il enseigne dans les collèges de Verdun et de Dôle pendant dix ans, avant de partir à l'Université de Pont-à-Mousson. Sa carrière se poursuit à La Flèche où il est envoyé en 1604. Là, après huit ans d'enseignement brillant, dont six ans comme professeur de rhétorique, il est préfet des études de 1612 à 1617. Devenu un familier du Marquis Fouquet de la Varenne, il veille ce dernier lors de son agonie, en 1616, avant d'adresser le récit de sa fin au Père Coton. Enfin, il finit sa carrière au collège d'Orléans où il sera, pendant huit années, préfet des études, ayant pour initiateur et fondateur Raoul de Gazil, à qui les *Tragoediae* seront dédiées. Pierre Mousson exerça donc à Verdun, Dôle, Pont-à-Mousson et La Flèche, de 1594 à 1620, puis il se retira à Orléans, de 1620 à sa mort en octobre 1637. Il marqua de son oeuvre certains de ces collèges qui furent particulièrement actifs dans le domaine dramaturgique.

Son oeuvre, ou du moins ce que nous en connaissons, va de la célébration funèbre officielle aux tragédies de collège. Le premier texte qui nous est resté de Pierre Mousson est, en effet, non pas un écrit théâtral, mais le récit élogieux de la mort du Marquis Guillaume Fouquet de la Varenne, *Obitus Domini Varranaei* [4], compte rendu que l'auteur fait à l'attention du Père Coton pour témoigner de la « sainte mort » du Marquis. Il remplit dans ces circonstances un rôle de rhéteur qui s'acquitte des discours officiels. Les seuls autres écrits que nous connaissons de lui appartiennent au théâtre des collèges, théâtre « scolaire » en langue latine. Combien d'oeuvres écrivit-il réellement ? Nous l'ignorons, mais nous supposons la rédaction de textes dont nous n'avons pas gardé trace. Pierre Mousson cite lui-même

certaines pièces qu'il a écrites à l'intention de ses élèves et il atteste ainsi, d'ailleurs, qu'elles ont vraiment été représentées. La postérité de son œuvre fut presque immédiate ; l'exemple avéré en est le *Mauricius imperator purgatus* qui inspira à Nicolas Romain son *Maurice sacrifié par Phocas*, pièce publiée en 1606 à Pont-à-Mousson.

Ses seules oeuvres publiées sont les *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes*, recueil dont il n'existe qu'une seule édition, parue à La Flèche en 1621, sous format *in octavo*, chez l'imprimeur Georges Griveau. Pierre Mousson apparaît comme un enseignant expérimenté dont les tragédies furent très appréciées, de ses élèves comme du public présent lors des représentations.

Si les jésuites se sont attachés à maintenir, voire à créer, par leur présence et leur implication, une identité religieuse, leur action fut aussi pédagogique et culturelle. Leur enseignement, d'une part, rassemble, dans une même érudition et sous une même pratique pédagogique, des élèves n'appartenant pas tous, contrairement à une opinion généralement reçue, à une minorité privilégiée. D'autre part, loin d'être confiné aux murs clos d'un collège, il va ouvrir cet espace à la cité et, inversement, l'ouvrir sur la cité, par le biais de représentations théâtrales à l'occasion de cérémonies officielles (remises de diplômes, célébration de la venue d'un grand personnage). Ces représentations, qui initialement ne concernent qu'élèves, étudiants et personnel du collège, s'ouvrent aux parents d'élèves désireux d'admirer la prestation de leurs enfants, enfin, aux habitants de la ville, souvent à la demande expresse du premier magistrat de la cité. Tout un univers pédagogique déferle alors : sujets sacrés ou profanes (souvent inspirés de l'Antiquité gréco-romaine) sont applaudis avec enthousiasme par un public divers qui se retrouve ainsi indirectement imprégné d'une culture humaniste. Ce passage de la frontière symbolique du mur du collège jésuite conduit à la construction d'une culture commune, d'une identité culturelle. De plus, ces créations théâtrales, composées par les enseignants, quand elles sont éditées, se répandent de collège en collège, ainsi transmises à d'autres enseignants et étudiants, mais elles inspirent aussi d'autres œuvres hors d'un contexte pédagogique ou strictement

jésuite, telles celles de P. Corneille. Le théâtre jésuite influence donc la production littéraire de son époque, en dehors du cercle restreint des collègues. S'il diffuse une culture auprès de ses étudiants, il influe aussi sur celle de la société de son époque. Voilà dans quel contexte d'écriture et de représentation s'inscrivent les pièces de Pierre Mousson.

L'esthétique dramatique adoptée par Pierre Mousson met en scène la chute du pouvoir en privilégiant la dimension culturelle par rapport à toute intention édifiante ; elle reprend le thème de la fragilité des grandeurs et du châtement qui s'accomplit, autour d'une opposition entre ordre et désordre, sagesse et démesure, par l'adaptation de sujets antiques dans la tradition du théâtre humaniste. Ce recueil tragique de Pierre Mousson rassemble quatre pièces qui empruntent leur sujet à l'Histoire et à ses guerres :

- la fin de la République romaine, avec la guerre civile qui opposa César et Pompée (début de la 2<sup>e</sup> moitié du 1<sup>er</sup> siècle avant notre ère) pour *Pompeius Magnus*, plus précisément d'août à octobre 148 av. J.-C. ;
- l'histoire de l'Asie Mineure avec la conquête menée par les Perses contre le roi de Lydie, Crésus, en 546 av. J.-C., mais ici traitée sous l'angle lydien ;
- l'histoire de l'Asie plus centrale, avec l'offensive fatale de Cyrus II le Grand contre le royaume d'un peuple scythe, les Massagètes, au VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. ;
- enfin, l'histoire de l'Asie Mineure à nouveau, avec la victoire d'Alexandre sur Darius III Codoman qui meurt assassiné par deux de ses satrapes en 330 av. J.-C., après les défaites au Granique, à Issos et à Gaugamèles.

La violence est présente dès le titre de chaque tragédie : ce titre est composé d'un nom propre et d'un adjectif qualificatif qui évoquent un destin tragique, des morts violentes. Les personnages éponymes appartiennent à l'antiquité gréco-romaine (avec extension à l'Asie mineure), qu'ils bénéficient d'un caractère ou d'une existence historique ou pseudo-historique ; s'ils sont parfois aussi acteurs de cette violence, ils finissent toujours par en être victimes dans le cadre de l'exercice du pouvoir politique. Ainsi *Pompeius Magnus* évoque-t-il les derniers mois de Pompée,

général romain, jusqu'à son lâche assassinat sur les rivages égyptiens sur ordre du jeune roi Ptolémée et de ses sinistres conseillers. *Croesus liberatus* s'achève sur le « sauvetage » *in extremis* de Crésus, ligoté sur un bûcher en flammes sur ordre du roi de Perse, Cyrus, son vainqueur ; même si le roi de Lydie sort vivant de cette tragédie, son fils meurt au cours de la pièce, mortellement blessé lors d'une chasse au sanglier, dénouement d'une malédiction/prophétie révélée auparavant, par un songe, à son père qui, voulant éviter cet accomplissement, en favorisa, en fait, par son action, la réalisation. La scène finale de *Cyrus punitus* nous présente Tomyris, reine des Massagètes, plongeant à plusieurs reprises la tête coupée du roi perse dans une outre de sang, en un acte vengeur annoncé dès le suicide de son fils, provoqué par une ruse perse. Enfin *Darius proditus* nous montre un Alexandre magnanime qui ne peut empêcher le meurtre de Darius, lâchement tué par ses propres hommes.

Le dramaturge, tout comme le spectateur, sait que l'évocation de tels personnages ne peut se faire qu'en présentant un monde violent, généralement fatal au protagoniste. Violence et horreur sont donc présentes dans les intrigues choisies, mais cela ne préjuge en rien de la façon dont elles seront évoquées, représentées. Des faits à la scène, le choix du dramaturge est grand et significatif. Ces quatre œuvres étant peu connues et leur traduction non encore publiée, nous nous permettons de placer en annexes le résumé de leur déroulement afin de fournir quelques repères à notre lecteur. Telles intrigues mettent en évidence une violence qui concerne tantôt la sphère privée, individuelle, tantôt le domaine public, collectif, avec entremêlement possible des deux dimensions. Langage et corps contribuent à l'exprimer sur la scène théâtrale.

## Du flot verbal aux stichomythies lapidaires : les rapports entre violence et langage.

La violence au théâtre se traduit évidemment par le verbe : violence des mots ou de leur absence, intonations suggérées ou exagérées. Dans les œuvres de Pierre Mousson, la parole théâtrale traduit cette violence de manière conventionnelle : injure, métaphore « percutante », description d'une scène sanglante, mais aussi sons qui traduisent mimiques, grimaces, menaces. La violence engendre l'expression de la douleur : monologue angoissé, souffrance refoulée, niée et masquée par une attitude affirmée contraire.

Le procédé que l'on s'attend le plus à retrouver dans les échanges entre personnages est l'injure, la calomnie. L'insolent Aenobarbus en donne un exemple intéressant au début de l'acte II de *Pompeius Magnus* : avec deux autres proches de Pompée, Lucius Afranius et Faonius, il se lance dans une virulente critique des atermoiements de Pompée face aux décisions à prendre, et ce « concert » tourne à l'injure et à la calomnie : *noster Agamemnon... fraudulentus* (v. 433-434, *notre cher Agamemnon, en fourbe qu'il est*, par allusion à ce personnage présent dans l'*Illiade*), *vafri... evolutos... dolos* (v. 434-435, *les manœuvres déployées par cet homme rusé, vafri* ayant un sens très péjoratif ici). Domitius Aenobarbus compare Pompée à un roi, injure suprême sous la République romaine, qui est née de la chute de la royauté à la suite des exactions et crimes de Tarquin le Superbe et de Sextus Tarquin, notamment le symbolique et célèbre épisode du viol de Lucrèce : *Regiam in sellam viam affectat ?* (v. 440-441, *Ne se fait-il pas porter sur une chaise digne d'un roi ?*). Ces injures sont soutenues par un rythme particulier, rythme qui traduit l'indignation du locuteur : du vers 437 au vers 441, les phrases deviennent de courtes propositions interrogatives, qui commencent à la fin d'un vers et se terminent au début du vers suivant. Lucius Afranius renchérit en faisant de son chef un *artificem improbum* (v. 475, *expert en mensonges, fourbe industriel ou fomenteur de mensonges*) et Faonius en fait l'équivalent de Jupiter dans un sarcasme parodique : *iste belli rector ac pugnae arbiter* (v. 486, *ce maître de la guerre et cet arbitre du combat*). Enfin D. Aenobarbus finit par s'adresser « théâtralement » à Pompée (ceci est fictif, Pompée n'est pas encore arrivé sur scène) : *experti... in nos, Magne Pompei, exprimis/ Veterator astus ?* (v.

493-494, *Est-ce contre nous, Grand Pompée, qu'en vieil habitué tu fais jaillir tes ruses ?*). Et l'avant-dernier mot prononcé dans cette scène est *cautus* (v. 500), adjectif qui rappelle son caractère rusé (dans un sens péjoratif ici). Cette violence calomnieuse s'exerce sur un Pompée déjà abattu dès la scène d'exposition, angoissé par un songe à l'interprétation sibylline, personnage qui se présente plutôt comme un martyr psychologique, une âme meurtrie par la violence psychique, un « anti-héros » avant l'heure.

Outre les injures déjà relevées dans la scène I de l'acte II de *Pompeius Magnus*, une métaphore filée animale se déploie dans les tirades des trois personnages en scène : Pompée est présenté comme un animal qui se nourrirait de sueur et de sang : sueur de ses soldats (v. 39, *sudore nostro pascitur ?*, *ne se repaît-il pas de notre sueur ?*), sang indifférencié (v. 439-440, *Largum ebibit/Tumidus cruorem ?*, *Ne se gorge-t-il pas de flots de sang abondant qu'il avale jusqu'à plus soif ?*), idée reprise par Faonius (v. 482-484, *bonum/ Invidit unum hoc dira Pompeii sitis,/ Cujus per orbem praeda raptamur*, *ce seul bien [=le retour en Italie], la soif funeste de Pompée nous l'envie ; il nous emporte, telles des proies, à travers la terre*). Autre métaphore, plus étonnante : Pompée se voit comparé à des scrofules, des écrouelles, par Théodore, un des conseillers du roi égyptien Ptolémée, qui explique que la vie de Pompée n'a aucune valeur qui fasse qu'on doive l'épargner, et qu'il serait sain de le supprimer : *strumam exseca/ Quae virus in se plena mortiferum fovet* (v. 1292-1293, *retire les écrouelles : elles réchauffent en elles le poison mortel dont elles regorgent*). Le surgissement brutal de cette image renforce la violence d'un tel rapprochement : Pompée battu à la bataille de Pharsale, n'est plus que tuméfaction, abcès aux yeux de ceux auprès de qui il cherche refuge et soutien. Le terme employé relève du vocabulaire médical et telle métaphore est, à notre connaissance du moins, rare dans le théâtre latin et néo-latin, sans être pour autant absente des plaidoyers de Cicéron [5], ce qui montre bien la force rhétorique de cet emploi.

En l'absence (ou quasi-absence) des didascalies, les notations qui concernent le visage sont aussi parfois indications pour la voix. Il en est ainsi du participe présent *frendens* dont nous trouvons plusieurs

occurrences dans les tragédies de notre *corpus* et qui signifie, au sens premier, *grincer des dents*, puis, de manière figurée, *déplorer avec rage*. Cyrus, par exemple, est présenté comme *frendens* par Tomyris (*Cyrus punitus*, v. 1067), attitude et voix qui dépeignent bien ce personnage violent. C'est le même adjectif que le jeune Ptolémée, effrayé par la tête de Pompée que Théodore vient de lui apporter, utilise pour décrire son air menaçant, et ce dans un passage qui fait de cette tête un être monstrueux à part entière :

*Non huius oris rictus infandos vomit  
Tetrum furores ? Non mihi insultat minax ?  
Saltusque frendens in meum librat caput ?  
Motu, quid hoc est ? resilit ; exertos fremens  
Dentes resoluit ; destinat morsus truces ;  
Odiaque dirus rursus in vivos gerit  
Truculenta. Fodite gutturis cæcam specum.*

Cette bouche béante ne vomit-elle pas d'une manière hideuse des fureurs honteuses ? Menaçante, ne m'insulte-t-elle pas ? Et, grinçant des dents, ne cherche-t-elle pas à me sauter au visage ? Qu'est-ce que cela ? Elle se recule d'un mouvement vif ; frémissante, elle découvre ses dents proéminentes ; elle envoie des morsures sauvages ; et à nouveau cet être abominable manifeste des sentiments de haine redoutables à l'égard des vivants. Percez la cavité aveugle de sa gorge.

(Pompeius Magnus, v. 2085-2091).

*Frendens* est à la fois grimace menaçante, son inarticulé, signe que la violence annihile la parole pour ne laisser place qu'à des manifestations animales [6] (cris, procédé d'intimidation face à la proie). Le flot verbal devient vomissement.

La violence marque là le passage de l'humain à l'inhumain, à l'animalité ; caractéristiques que l'on retrouve lorsque des morts, contraints à remonter des Enfers par un devin, apparaissent, voire prennent la parole, contre leur gré (*Pompeius Magnus*, v. 1731-1762) : cette nécromancie, sanglante tant

par l'apparence des êtres qui surgissent (v. 1732-1733, *SULLA* [7], *purpureo rubet/ Rore irrigatus, Sylla qui rougit, inondé de rosée pourpre*) que dans leurs actes (Ptolémée père jette sur Pompée *un cratère bouillonnant de sang noir: Cratera nigro sanguine undantem iacit*, v. 1752), met en évidence que ces êtres pleins de haine et de ressentiment ne peuvent plus « verbaliser » leur violence : *Sylla lance contre les visages des menaces qu'il a fait mûrir en son cœur* (v. 1734, *In ora torquet corde quas coxit minas*). Le *Carthaginois* [=Hannibal] (...) *maudit le nom des Quirites qui le fait écumer de fureur* (v. 1743-1744, *Poenus est rabidum execrans/ Nomen Quiritum*). Nous ignorons si, lors de la représentation, ces morts apparaissaient sur scène (ce qui est tout à fait probable, tant était grand le plaisir de la représentation) ou s'ils étaient simplement évoqués comme un hors scène par les paroles, fort suggestives, du devin. Quoi qu'il en soit, cette scène, représentée ou suggérée, introduit du théâtre dans le théâtre, en s'ouvrant aussi sur la violence et l'horreur.

Mais telle violence n'est parfois que conséquence de la douleur vécue, de la souffrance éprouvée, une humiliation violente infligée aux yeux de tous (c'est-à-dire des spectateurs) : ainsi, quand Tomyris apprend peu à peu le sort qu'a connu son fils, ses propos oscillent de la violence vengeresse à la souffrance extrême. En effet, cette reine ouvre par un monologue l'acte V : elle invective Cyrus [8] en lui rappelant la fragilité de la faveur des dieux et la volonté farouche des Scythes de le combattre. Elle souhaite ardemment la victoire de son fils sur le Perse (*Cyrus punitus*, v. 1299-1306) qui deviendrait l'esclave et le client de sa mère ! Au brigand qu'est Cyrus (v. 1307-1309), elle oppose son fils (v. 1310-1314). Mais elle connaît un brusque effondrement qui la mène au *furor* (sorte de folie furieuse, caractéristique des héros tragiques antiques). En effet, en raison des différentes phases de la ruse organisée par Cyrus et conformément à celles-ci, elle reçoit successivement des nouvelles contradictoires : dès la scène II, Marsana lui annonce la victoire de son fils, ce dont elle s'émerveille (v. 1130-1334) et se réjouit (v. 1335-1339). Arrive alors Gélon qui lui apprend qu'elle ne doit pas se réjouir, que son fils est en vie, mais prisonnier des Perses. Tomyris s'adresse alors fictivement à son fils qu'elle imagine retenu dans une grotte

sombre (v. 1378-1382), puis Gélon lui révèle toute la ruse de Cyrus. Survient enfin Tharsis au moment où Tomyris promet à Cyrus qu'elle le rassasiera de sang (v. 1392-1394) : il révèle les circonstances du suicide de Spargapise. Tomyris invoque alors le *caeli rector* (v. 1415-1417, *le maître du ciel*), désigne son défunt fils et promet à Cyrus de se venger de lui (v.1420-1424). Quand paraît le cortège funèbre, la reine décrit la scène et l'horreur d'une mère face à la dépouille de son fils (v. 1432-1439), tentée même de se suicider. Décrivant le corps (v. 1443-1451), elle annonce à Cyrus sa mort (v. 1452-1460), puis elle revient au cadavre et aux funérailles (v. 1461-1466). Exhortant son armée à la vengeance (v. 1467 sqq.), elle a l'impression que son fils parle (v. 1473-1474), que la foule des soldats l'écoute et lui jure vengeance. Elle croit à nouveau qu'il va parler (v. 1477-1478), mais se rend compte qu'elle délire. Elle décrit encore le mort (v. 1478-1481), puis, saisie à nouveau de folie, elle lui demande de lui donner la main (v. 1482-1484). Elle se consacre ensuite à l'exhortation des soldats et à l'organisation des funérailles, oscillant ainsi entre raison et déraison. Après quelques scènes qui concernent le camp de Cyrus, Tomyris revient s'adresser aux siens. Elle se présente, non comme une reine affligée, mais comme une mère désespérée. Son discours mêle éléments attendus (prise des armes, incitation au combat) et souhaits très violents, telles les lèvres de Cyrus qu'elle veut voir gorgées de sanie sanglante (v. 1637-1638). Dans la scène 11, elle s'adresse à nouveau aux siens, mêle conseils pour couper toute retraite aux ennemis (v. 1652-1655) et mise en scène macabre, en décrivant à nouveau le cadavre et en jouant du sayon de son fils comme d'un symbole fort (v. 1655-1658). Lors de cette incitation au combat, ce cadavre est omniprésent, tout comme l'image du sang (v. 1659-1663). Dans sa déraison, Tomyris annonce déjà la victoire alors que suit la mention *pugna committitur* (entre les vers 1663 et 1664, *le combat a lieu*). Après la défaite perse, elle triomphe en soulignant l'importance du massacre (v. 1671-1681). À l'annonce de la mort de Cyrus, elle rappelle qu'il est son ennemi et le meurtrier de son fils (v. 1682-1685). Elle se lance dans une tirade destinée au cadavre de Cyrus : elle aurait aimé le capturer vivant et le gorger de sang (v. 1688-1691), ce qu'elle fera symboliquement, comme nous l'étudierons ensuite.

Par cette gradation vers la folie, par ce dénouement horrible, Tomyris s'inscrit dans la tradition des grandes héroïnes tragiques antiques [9], à la différence des autres personnages féminins de notre *corpus*. Alors qu'elle est victime d'une guerre voulue par Cyrus, son ennemi, elle sombre dans la folie à la mort de son fils et devient monstrueuse par la vengeance symbolique (la tête de Cyrus gorgée de sang) qui double la vengeance sur le champ de bataille (Cyrus tué au combat). Mais, comme nous avons commencé à le voir, la violence ne se limite pas au verbe ; elle est représentée, voire complaisamment exhibée sur scène.

## Représentation de la mort sur scène : la violence exhibée, une esthétique de l'ostentation ?

Si la violence exercée au théâtre sur le spectateur a souvent été prise en compte par la réflexion théorique et la pratique théâtrales, et si la règle des bienséances a été instituée pour la limiter et concilier efficacité dramaturgique (émotions et réflexion chez le spectateur), attente des spectateurs et exigences des autorités politiques, morales et religieuses, les œuvres de Pierre Mousson ne sont pas régies par cette règle, plus tardive, et elles affichent, sous différentes formes, la mort sur scène.

Loin d'une mort toujours voilée, cachée, suggérée par un hors scène, Pierre Mousson choisit parfois de faire paraître le cadavre de tel ou tel personnage sur scène : corps d'Atys dans *Croesus liberatus*, de Spargapise et de Cyrus dans *Cyrus punitus*, corps de Darius dans *Darius proditus*, ce qui donne lieu à l'expression de la souffrance des proches. Mais il ne se limite pas à une « exposition *post mortem* » : on meurt aussi devant les spectateurs, et de manière fort violente. Pompée est assassiné sur scène : *HABET, PERACTUM EST* [10] ; *cecidit et terram premit ;/ Non hujus ultra progredi mortem licet*, commente Septimius, le meurtrier (*Pompeius Magnus*, v. 1991-1992, *Il a son compte, c'est fait : il est tombé et il couvre le sol de son corps ; son*

*cadavre ne peut pas s'avancer au-delà.*). Toutefois, un corps qui choit du fait d'une mort supposée ne suffisait visiblement pas à faire frémir d'horreur le public. La représentation de la violence est beaucoup plus forte dans le théâtre de Pierre Mousson et atteint son paroxysme par des jeux scéniques avec la tête de Pompée, dans *Pompeius Magnus*, et avec celle de Cyrus, dans *Cyrus punitus*. La décapitation était un acte fréquent dans l'Antiquité ; rapporter la tête de l'ennemi prouvait qu'on l'avait vraiment tué. Ce n'est donc pas la tête en elle-même qui est la plus choquante, mais le jeu que Pierre Mousson instaure avec elle : Ptolémée « anime » celle de Pompée ; il la présente et la dévoile à son entourage, et par là même aux spectateurs : *Pompeium, nigro/ Cujus videtis sanguine et tabo caput/ Turpatum* (*Pompeius Magnus*, v. 2063-2065, *Pompée dont vous voyez la tête souillée de sang noir et de sanie*) ; *capitis implicitum feri/ Velamen aufer* (v. 2072-2073, *Enlève le voile entortillé sur cette tête farouche*). Mais le dramaturge ménage pour son public une scène inattendue : Ptolémée se sent agressé par cette tête qui lui semble l'insulter, vouloir lui sauter au visage, le mordre (v. 2085-2091 déjà cités et traduits *in extenso*). Les paroles haletantes de frayeur de Ptolémée nous suggèrent les jeux de scène agressifs qu'elles induisent, ainsi qu'éventuellement mouvements et « mimiques » appliqués à cette tête par divers procédés de manipulation et de machinerie. La violence est à la fois exprimée et suscitée par cet objet/personnage. Cette « animation » de la tête (qui pourrait d'ailleurs paraître ubuesque ou ridicule au spectateur moderne) se termine sur un nouvel acte de cruauté, cruauté « gratuite », qui s'exerce sur la tête d'un être déjà mort. Laquelle tête va aussi être utilisée pour un monologue/dialogue à une voix, de César. Mais, auparavant, elle est encore un jouet scénique, objet d'une scène de reconnaissance par César qui espère qu'il s'agisse d'un leurre (v. 2140-2142) ; objet à nouveau dévoilé (v. 2145-2150), avec le contretemps provoqué par César qui empêche Théodore d'enlever ce voile (v. 2143-2145). Le Romain décrit alors cette tête : *Pompeii qui stillat ab ore profusus/ Sanguis, ab insano revocat retrahitque tumultu/ Aspice ut exertis oculis me plura parantem/ Praelia, dissuadens tacito sermone retundat* (v. 2189-2192, *Le sang répandu de Pompée qui tombe goutte à goutte de sa bouche nous détourne et nous*

*éloigne d'un affrontement insensé. Regarde comme de ses yeux saillants il me dissuade de préparer encore plus de combats et me réfrène par un discours silencieux*). Puis il s'adresse à elle jusqu'à la fin de la scène (v. 2217-2236), c'est-à-dire de l'acte V de cette tragédie ! *Pompeius Magnus* s'achève donc sous le regard du public dans une dernière confrontation verbale du vainqueur et du vaincu, avec des demandes de pardon, des vellétés d'humilité et une évocation de la future mort de César. Quelle présence scénique, comme interlocuteur, que cette tête sanguinolente, qui suscite bien des réactions chez les personnages qui la contemplant !

Mais l'horreur à son comble est réservée à la scène finale de *Cyrus punitus*, à la manière orientale. La reine des Massagètes, en effet, avait promis à Cyrus, dans les imprécations qu'elle lançait contre lui, une vengeance terrible pour la mort de Spargapise, son fils. Une fois le roi perse tué au combat, elle fait apporter sa tête et une outre de sang dans laquelle elle la plonge en s'adressant directement à elle (c'est-à-dire à Cyrus) : *Bibe, Cyre, pota, prolu exhaustum siti/ Cruore guttur ; nulla non capitis natet/ Pars atra sanie ; gurgitis vasti specus/ Cum patulus extet, faucium rictus reple./ IMPUNE NEMO FOEMINAM BELLO PETAT* [11] (v. 1713-1717). Ce dénouement de la tragédie, qui correspond bel et bien à l'intitulé *Cyrus puni*, présente complaisamment sur scène une vision horrible, violente, même si la victime est un exécration tyran.

Voilà qui peut étonner un lecteur/spectateur moderne en fonction des représentations (au sens de « conceptions forgées *a posteriori* ») qu'il a du théâtre des collèges jésuites. Or ce serait oublier que cette violence était très présente dans les pièces du XVI<sup>e</sup> siècle et que la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle a vu aussi se développer des formes littéraires, théâtrales ou autres [12], où la violence dominait. Le « théâtre de la cruauté [13] » a présenté aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en France de nombreuses « images violentes ou macabres... qu'affectionnait le public de son époque [14] ». Laudun d'Aigaliers n'affirmait-il pas : « Plus les tragédies sont cruelles plus elles sont excellentes [15] » ? Nous nous retrouvons face à un « grand rituel d'horreur et de pitié [16] ». Sur ce point, le dramaturge contredit certains

préceptes antiques. Dans son *Art poétique*, Horace insiste sur ce qui peut ou ne doit pas être représenté sur scène :

*Aut agitur res in scaenis aut acta refertur.  
Segnius inritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator ; non tamen intus  
digna geri promes in scaenam multaque tolles  
ex oculis, quae mox narret facundia praesens.  
Ne pueros coram populo Medea trucidet,  
aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,  
aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem.  
Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi* [17].

Ou l'action se passe sur la scène, ou on la raconte quand elle est accomplie. L'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines, qu'on ne voie point Procné se changeant en oiseau ou Cadmus en serpent. Tout ce que vous me montrez de cette sorte ne m'inspire qu'incrédulité et révolte.

Face à ces injonctions, Pierre Mousson semble avoir privilégié le spectaculaire, les scènes impressionnantes qui marquent l'esprit du spectateur. Un tel spectacle est loin des convenances classiques, de la bienséance qui sera ensuite prônée, et il joue même sur une fascination qui peut inquiéter : n'y a-t-il pas là, tout simplement, un plaisir pris à la contemplation de l'horreur, même si cet « expressionnisme » permettait certainement aussi, à une partie du public qui était plus ou moins inculte, de comprendre des pièces dont il ne maîtrisait pas la langue ?

Par ailleurs, ces *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes* ne relèvent-elles pas d'une « théâtralité baroque » en raison, tout d'abord, de la date de publication de ce *corpus*, ensuite de l'influence avérée qu'il a eue sur un auteur en lien direct avec l'esthétique baroque (Pierre Corneille), enfin d'un certain nombre d'aspects de ces textes ou de leur représentation supposée ? Nous choisissons de ne pas parler d'œuvre baroque car ce *corpus* ne correspond pas, au premier titre, à un tel « positionnement littéraire » ; il est avant tout, rappelons-le, théâtre écrit à l'intention d'élèves de rhétorique qui s'investissent dans sa représentation. Nous préférons, en revanche, évoquer la « théâtralité baroque [18] » de ces quatre tragédies en raison de la charge émotionnelle que semblent porter certaines de leurs caractéristiques. Ainsi le « traitement » réservé à la représentation de la mort sur scène paraît significatif d'une esthétique de l'ostentation [19]. En effet, dans ce *corpus*, les « héros » destinés à la mort soit meurent sur scène, comme Pompée mortellement poignardé par Septimus avec qui il s'entretient, soit, quand le fait est censé s'être passé hors scène, ils deviennent des cadavres, ou, mieux encore d'un point de vue théâtral, seulement une tête [20] : le cadavre d'Atys dans *Croesus liberatus* est exhibé sur scène et offert aux lamentations de ses proches ; la tête de Pompée, dans l'acte V de *Pompeius Magnus*, est non seulement un enjeu politique fortement matérialisé (Ptolémée et ses conseillers pensent, par un tel cadeau, réjouir César, s'assurer une très grande bienveillance de la part de ce dernier), mais c'est aussi un objet scénique extraordinaire, caché et dévoilé, transporté, tout en restant un interlocuteur pour Ptolémée comme pour César. La tête de Cyrus est aussi l'objet d'un jeu scénique qui suscite horreur et fascination chez les spectateurs, comme nous venons de l'étudier. Un autre élément est apporté sur scène : une outre remplie de sang dans laquelle Tomyris va plonger cette tête d'un ennemi qu'elle exècre. Ce traitement de la mort comme spectacle n'occulte cependant pas sa fonction dramatique, dans la dynamique de l'histoire, ce rôle de contrepoint à la vanité du pouvoir. Faut-il voir là une surenchère baroque ? Il est sûr que notre *corpus* comporte un certain nombre d'effets poignants à la représentation : outre la mort et le sang, ces tragédies font appel à (et donc mettent en scène) des visions, des apparitions, des

fantômes : habitants des Enfers, hargneux et agressifs pour la plupart, qui remontent de leur séjour pour indiquer à Pompée son destin ; spectre de son père qui vient prévenir Spargapise des intentions réelles de Cyrus qui propose d'épouser Tomyris.

Pierre Mousson met-il donc en place, dans son texte et sur la scène, des « images frappantes, violentes, sans qu'elles soient uniquement fascinantes, sans qu'elles empêchent de penser, afin qu'elles puissent donner lieu à une réflexion et à un jugement de la part du spectateur [21] » ? Ou, au contraire, ce Père jésuite ne produit-il certaines scènes que parce qu'elles plaisent au public, qui nourrirait une fascination mêlée d'horreur pour ce genre de spectacle ? La question morale se pose d'emblée ; pourtant, au contraire de certains récits sanglants du XVI<sup>e</sup> siècle où un jugement religieux et moral était perceptible en fin d'oeuvre [22], il nous est difficile d'analyser ainsi le dénouement de *Cyrus punitus* : même si Cyrus apparaissait comme un tyran belliqueux qui n'a pas cru aux avertissements très clairs de Tomyris, faut-il voir en cette reine une « incarnation du Bien » qui aurait débarrassé le monde d'un fléau ? Son geste final ne répond à aucune nécessité, si ce n'est à un besoin de vengeance [23] symbolique du personnage. S'il obéissait à une nécessité morale,

Apparaît[rait] alors une contradiction entre la perspective apologétique et morale, qui condamne les passions, les infractions et les transgressions, et la narration des faits, fondée sur l'exercice des passions et le plaisir de la vengeance. Au point qu'on en vient à se demander si, pour convertir, il faut nécessairement passer par la superbe représentation des vices et des maux qui affectent les hommes, car le « cas » tragique, s'il stigmatise, sur le mode pathétique, le dérèglement du monde moral, le représente aussi comme capable de donner de la jouissance à son auteur et de l'« ébahissement », ou de l'« éblouissement », aux lecteurs et surtout aux spectateurs [24].

Peut-on aller jusqu'à dire

que parallèlement à l'examen des motivations des méchants et des vertueux, à la condamnation finale des uns et au jugement de valeur positif sur les autres, sont mises au jour l'expression et la rencontre d'un autre plaisir, bien plus trouble et certainement moins moral ? Que certains genres littéraires ont non seulement pour fonction de démontrer que le Mal existe, et qu'il est condamnable, mais encore qu'il est *intéressant* de prendre en compte la jouissance du Mal dans leur dispositif esthétique [25] ?

**Les traités jésuites dont nous avons connaissance se montrent modérés quant à l'exposition de la violence sur scène. Dans son *Art poétique*,**

sur la nature de l'horreur licite au spectacle, le Père Donati discute et nuance : peut-on mourir sur la scène ? Oui, l'émotion y gagne, mais il faut éviter de la prolonger ou d'évoquer le moindre geste cruel : la cruauté nuirait à la seule pitié que doit susciter la mort. Il faut en tous cas fuir ces représentations sanglantes, terrifiantes ou merveilleuses, qui n'excitent que des passions douteuses ou étrangères à la véritable fin de la tragédie [26].

La singularité de l'œuvre de Pierre Mousson, qui se révélait déjà à travers le choix de quatre sujets uniquement païens liés à l'antiquité gréco-romaine, se confirme donc à travers l'absence d'édification du public par l'exemplarité d'un châtiment. Dans *Pompeius Magnus*, le « héros » est plutôt présenté comme une victime, parfois pitoyable, que comme un coupable à châtier, dans la tradition de grandes destinées à l'antique. Le traitement réservé à la tête de Cyrus n'apparaît pas comme un supplice public, un châtiment visible et lisible pour les spectateurs. L'expression visuelle et scénique de la violence, dans ces tragédies, semble avoir beaucoup plu au public de l'époque (les guerres de religion ne sont pas effacées des esprits, ni des mœurs), qui trouvait peut-être un exutoire dans cette charge émotionnelle, selon la sensibilité du siècle, avec ses propres limites du supportable et ses propres modalités pour sa représentation. N'oublions pas non plus le plaisir d'élèves, collégiens-comédiens, à croiser le fer entre deux actes, suite à l'exhortation des chefs ; plaisir de se faire

autre, plaisir d'un combat et d'une violence autorisés car « validés » par l'Histoire (parfois légendaire certes).

Ceci est-il aussi une préparation à la violence telle que la connaît le futur gentilhomme formé par les jésuites : violence verbale, violence de la guerre ? Ces actes de toute cruauté, cette violence horrible trouvaient-ils ainsi une légitimité finale ? N'oublions pas non plus l'esthétisation de la monstruosité [27], des comportements monstrueux et de la violence, et ce depuis l'Antiquité, qui renforce le postulat de la supériorité du spectacle sur le récit lorsqu'il s'agit de provoquer l'émotion du spectateur, sans aller jusqu'à une poésie de la violence. Enfin, l'accent que nous avons mis sur des scènes particulièrement horribles et violentes à nos yeux ne doit pas faire oublier que, dans ces quatre tragédies aussi, *la cruauté d'un acte peut plus consister dans l'atteinte portée à la dignitas par une humiliation que dans des coups physiquement infligés* [28].

## Annexes : l'intrigue des *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes*

Ces quatre œuvres étant peu connues et leur traduction non encore publiée, nous nous permettons de proposer ici le résumé de leur intrigue afin de fournir quelques repères à notre lecteur.

***Pompeius Magnuss'***ouvre sur le récit d'un songe qui a bouleversé Pompée : acclamé en plein forum, il orna ensuite de dépouilles le temple de Vénus. Déiotarus et Q. M. Scipion lui déconseillent d'y voir un présage de mauvais augure, tandis que Labiénus l'avertit d'un soulèvement dans l'armée, que Pompée part apaiser. César, accompagné de ses lieutenants, M. Antoine et Cn. Domitius, reproche à son armée sa lâcheté à Dyrrachium et en attend plus d'ardeur au combat. Dans l'acte II, des hommes de Pompée se répandent en injures et calomnies contre lui ; sous leur pression ce dernier

se décide à la bataille. César et Pompée exhortent chacun leur camp, des hommes s'affrontent. Le combat ayant eu lieu, Pompée, s'estimant vaincu, prend la fuite. Cornélie apprend, au début de l'acte III, de la bouche de Philippe, un affranchi de Pompée, la défaite qu'elle redoutait. Elle s'effondre, consolée par Domitille, sa dame de compagnie. Pompée arrive et la reconforte, puis il indique à son fils Sextus quelles valeurs il doit incarner et défendre. Il rassérène ensuite les chefs alliés et il reçoit le légat du roi Juba qui annonce de nombreux renforts. Un débat s'instaure alors sur la bienveillance à attendre de Ptolémée, roi d'Egypte qui délibère, à l'acte IV, avec ses conseillers sur la conduite à adopter : accueillir Pompée avec hospitalité ou le trahir. Le meurtre de ce dernier est décidé. Cornélie tente de dissuader son mari d'accoster en Egypte, en lui racontant un songe funeste et en l'amenant à consulter les dieux de diverses façons. Mais Pompée, à l'acte V, débarque en Egypte où il est assassiné par Septimius, un de ses anciens soldats. Philippe élève un bûcher pour son corps, mais sa tête est présentée à César par un envoyé de Ptolémée. Loin de se réjouir de ce meurtre, César le déplore avec véhémence et organise les honneurs funèbres à rendre à son ancien rival.

Dans l'acte I de *Croesus liberatus*, Crésus se présente comme heureux, riche et puissant, mais Solon le contredit en lui opposant deux exemples de bonheur totalement différent : mourir en combattant courageusement pour sa patrie ou en accomplissant un acte de piété. Le législateur alors congédié lui prédit ce qui l'attend. Mais le roi de Lydie, à l'acte II, est davantage préoccupé par un songe dans lequel son fils, Atys, mourrait. Il tente alors d'éloigner de lui toute source de danger, quand survient Adraste, chassé de Phrygie à la suite du meurtre involontaire de son frère, mais qui reçoit de Crésus purification et hospitalité. L'acte III s'ouvre sur l'arrivée de Mysiens dont le territoire est ravagé par un terrible sanglier et qui supplie le roi de laisser Atys mener la chasse contre ce fléau. Crésus, fléchi par les suppliques de son fils, accepte et confie ce dernier à Adraste, chargé de veiller sur lui. L'inquiétude d'Ariana, épouse d'Atys, engage l'acte IV vers la révélation du drame : Atys a été malencontreusement tué par une arme qu'Adraste lançait en direction du sanglier. À la scène de deuil

succède le pardon accordé à Adraste qui, néanmoins accablé, se suicide. Crésus va connaître un autre drame à l'acte V : à la suite d'une sévère défaite face aux troupes de Cyrus, il se retrouve condamné au bûcher. Mais l'invocation qu'il adresse alors à Solon, attire l'attention de Cyrus qui le sauve *in extremis*.

L'acte I de ***Cyrus punitus*** ouvre sur le rappel, par Harpage, de la mort à laquelle Cyrus nouveau-né a échappé grâce à lui. Survient Crésus, suivi de divers ambassadeurs. Tout en amenant Cyrus à de nouvelles entreprises belliqueuses, il prône la modération pour faire face aux caprices de la Fortune, mais, dans le monologue initial de l'acte II, il révèle sa soif de pouvoir. Cyrus, prêt à de nouvelles guerres, fait proposer à Tomyris, reine des Massagètes, un pacte de mariage. Mais le fils de cette reine, Spargapise, est averti, par le spectre de son défunt père, de la ruse qui se cache derrière cette proposition, que Tomyris refuse alors avec véhémence. En représailles, dans l'acte III, Cyrus engage son armée sur le territoire scythe et définit les ruses qu'il va mettre en oeuvre. Spargapise est chargé par sa mère de mener ses armées au combat, mais, trompé par une ruse perse, il est fait prisonnier et, honteux, se suicide. L'acte V précipite Tomyris dans la douleur et la folie. Cyrus est tué lors de combats et la reine vengeresse s'empare de sa tête qu'elle plonge dans une outre remplie de sang, en lui ordonnant de se rassasier de ce sang dont il était assoiffé.

***Darius proditus*** ouvre sur le bonheur d'Alexandre le Grand assistant à la déroute des Perses et à la fuite de Darius, et se remémorant les prédictions faites lorsque, enfant, il avait dompté Bucéphale. Recevant la soumission de plusieurs cités il apprend que la famille de Darius a été faite prisonnière. En effet, à l'acte II, Sysigambe et Statira, mère et épouse de Darius, s'alarment de leur sort. Mais Alexandre leur témoigne une grande bienveillance et s'attendrit sur la situation d'Ochus et Xerxès, fils de Darius. De son côté (acte III), Darius est désespéré ; il apprend la mort de Statira dont il reçoit une lettre qu'elle avait écrite avant sa fin, où elle mentionne la bonté du Macédonien. Mais ses ambassadeurs ne réussissent pas à conclure un accord avec Alexandre. Ce dernier, malade, doit faire face, à l'acte IV, à des mouvements dans ses troupes et à l'avancée des ennemis.

Guéri par une potion de son médecin, il mène son armée contre Darius qui subit à nouveau une défaite et qui, en difficulté, est abandonné (acte V) par Artabaze et mortellement blessé par deux de ses satrapes, Bessus et Nabarzane. Découvert par Polystrate, il lui donne son anneau et lui confie le soin de sa famille, avant de mourir. Alexandre fait reconnaître son corps par Sysigambe et ses petits-enfants et il ordonne qu'on capture les deux satrapes afin qu'ils soient suppliciés.

## Bibliographie

---

ARMSTRONG, Nancy, TENNENHOUSE, Leonard (eds.), *The Violence of Representation : Litterature and the History of Violence*, London/New-York, Routledge, 1989.

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1986.

BERTRAND, Jean-Marie (dir.), *La Violence dans les mondes grecs et romains*, Actes du colloque international Paris, 2-4 mai 2002, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005.

BENICHOU, Paul, *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », [1948] 1988.

BIET, Christian (dir.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006.

BRUNEL, Pierre, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des méridiens, 1982.

*Bulletin de Péristyles*, Actes du colloque *Rire avec les monstres : caricature, étrangeté et fantasmagorie*, Association Emmanuel Héré, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 11 et 12 décembre 2009, n° 34 - décembre 2009.

CAMPANGNE, Hervé Thomas, « De l'histoire tragique à la dramaturgie », *XVIIe siècle*, n° 227, mai 2005.

CHARPENTIER, Françoise, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 1979.

TOBIN, Ronald (éd.), *Le Corps au XVIIe siècle*, PFSCS (Papers on French Seventeenth Century Literature)-Biblio 17, Paris-Seattle-Tübingen, Wolfgang Leiner, n° 89, 1995.

DEBAISIEUX, Marine, VERDIER, Gabrielle (dir.), *Violence et fiction jusqu'à la Révolution*, Tübingen, Günter Narr, 1998.

DOUBROVSKI, Serge, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, 1963.

DUPONT, Florence, *Aristote, ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

FORESTIER, Georges, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1996.

FORSYTH, Elliott, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille : 1553-1640. Le thème de la vengeance*, Paris, Champion, coll. « Études et Essais sur la Renaissance », 1962, 1994, p. 383-389.

FUMAROLLI, Marc, *Héros et Orateurs*, Genève, DROZ, [1990] 1996.

GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », [1972] 1998.

\_\_\_\_\_, *Shakespeare : les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

GLAUDES, Pierre (dir.), *Terreur et représentation*, Grenoble, ELLUG, 1996.

HORACE, *Epîtres*, « Art poétique », Les Belles Lettres, Coll. « G. Budé », trad. François Villeneuve, Paris, 1967, vers 179-188.

JACQUOT, Jean (éd.), *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, Éditions du CNRS, 1964.

LAUDUN D'AIGALIERS, Pierre (de), *L'art poétique françois*, éd. critique sous la dir. de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000.

LECERCLE, François, MARIE, Laurence, SCHWEITZER, Zoé, *Réécriture du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI<sup>e</sup> siècle-XVIII<sup>e</sup> siècle)*, Toulouse, LC, Littératures classiques, n° 67, automne 2009.

LECERCLE, Jean-Jacques, *La Violence du langage*, trad. de Michèle Garlati, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », [1990] 1996.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

MAIER, Corinne, *L'Obscène : la mort à l'œuvre*, Fougères, Encre marine, 2004

MERLIN, Hélène, *Public et littérature en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Les Belles Lettres, Histoire, 1994.

Comparini, Lucie, Vuillermoz, Marc (dir.), *Montrer/cacher dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle*, Colloque de Chambéry, 10-11 mai 2006, Chambéry, Presses de l'Université de Savoie, 2009.

MUSSONIUS, Petrus, *Obitus D[omi]ni Varranaei, Flexiae, Xbris 1616*, in *Un collège de jésuites aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : le collège Henri IV de La Flèche*, Rochemonteix Camille (de) S. J., tome 1, Le Mans, 1889, p. 275-282.

\_\_\_\_\_, *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes dati in theatrum collegii regii Henrici magni auctore P. Petro Mussonio, Viridunensi, S. J., Flexiae apud G. Griveau, 1621.*

QUILLIOT, Roland, « À propos de la mort baroque », in *Le Baroque*, Actes du colloque de novembre 1998 par l'Instituto Universitario Orientale (Naples),

Université de Bourgogne, sous la dir. de Jean Ferrari, Dijon, 2003, p. 127-142.

RICHER, Nicolas, « Introduction », in Jean-Marie Bertrand (dir.), *La Violence dans les mondes grecs et romains*, Actes du colloque international Paris, 2-4 mai 2002, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 7-31.

RIEKS, Rudolf, *Petrus Musssonius, Tragoediae*, en collaboration avec Klaus Geus, texte et introduction, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000.

ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circée et le paon*, Paris, José Corti, 1953.

STEINER Georges, *La Mort de la tragédie*, Trad de R. Celli, Paris, Gallimard, 1993.

STEGMANN, André, *L'héroïsme cornélien, genèse et signification*, 2 t., Paris, Armand Colin, 1968.

\_\_\_\_\_, « Le rôle des jésuites dans la dramaturgie française du début du XVII<sup>e</sup> siècle », in *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Nancy 14-21 avril 1967, études réunies et présentées par Jean Jacquot, tome II, CNRS, 1968, p. 445-456.

VALENTIN, Jean-Marie, « Sur quelques prologues de drames jésuites allemands aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles », in *Dramaturgie et société. Rapports entre l'oeuvre théâtrale et son public aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, Nancy 14-21 avril 1967, études réunies et présentées par Jean Jacquot, tome II, CNRS, 1968, p. 469-478.

WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002.

## Notes

---

[1] Petrus Mussonius, *Tragoediae seu diversarum gentium et imperiorum magni principes dati in theatrum collegii regii Henrici magni auctore P. Petro Mussonio, Viridunensi, S. J., Flexiae apud G. Griveau*, 1621. Rudolf Rieks, *Petrus Mussonius, Tragoediae*, en collaboration avec Klaus Geus, texte et introduction, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2000. Les traductions françaises proposées dans cet article sont personnelles à son auteur.

[2] Jean-Marie Valentin, « Sur quelques prologues de drames jésuites allemands aux XVIe et XVIIe siècles », in *Dramaturgie et société. Rapports entre l'œuvre théâtrale et son public aux XVIe et XVIIe siècles*, Nancy, 14-21 avril 1967, études réunies et présentées par Jean Jacquot, tome II, CNRS, 1968, p. 478.

[3] François de Dainville, *L'éducation des jésuites (XVIe-XVIIIe siècles)*, Textes réunis et présentés par Marie-Madeleine Compère, Paris, Minuit, 1978, p. 77-78.

[4] Ce texte est reproduit parmi les « pièces justificatives » citées par C. de la Rochemonteix S.J. dans *Un collège de jésuites aux XVIIe et XVIIIe siècles : le collège Henri IV de La Flèche*, tome 1, Le Mans, 1889, pièce justificative n° 10.

[5] Voir par exemple : Cicéron, *Pro Sestio*, 135.

[6] Nous remercions le collègue qui nous a informée de l'emploi spécifique de ce verbe pour exprimer le cri ou plutôt le bruit caractéristique produit par le sanglier, comme le confirmeraient les œuvres des zoologues de cette époque, notamment celles de Conrad Gesner et d'Aldrovandi.

[7] Ce mot figure en capitales dans l'édition originale.

[8] Tomyris et Cyrus vivant ne sont jamais ensemble sur scène ; la reine s'adresse donc toujours fictivement à lui.

[9] Elle a souvent été associée en ce sens à d'autres héroïnes bibliques, telles Judith tranchant la tête d'Holopherne, Jaël enfonçant un clou dans le crâne de Sisra, ou à d'autres héroïnes païennes, telles Penthésilée et

Sémiramis ; elle apparaissait déjà dans une œuvre anonyme du début du XIV<sup>e</sup> siècle, le *Speculum Humanae Salvationis*, en compagnie des héroïnes bibliques Jaël et Judith.

[10] Ces expressions figurent en capitales dans l'édition originale.

[11] Ces mots figurent en capitales dans l'édition originale.

[12] Voir sur la question du « genre de l'histoire tragique » l'étude d'Hervé Thomas Campagne, « De l'histoire tragique à la dramaturgie », in *XVII<sup>e</sup> siècle*, n° 227, mai 2005, p. 211-226.

[13] Voir la présentation qu'en fait Christian Biet, in *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006.

[14] Hervé Thomas Campagne, « De l'histoire tragique à la dramaturgie », op. cit., p. 219.

[15] Pierre de Laudun d'Aigaliers, *L'Art poétique françois*, éd. critique sous la dir. de Jean-Charles Monferran, Paris, STFM, 2000, p. 204.

[16] Françoise Charpentier, *Pour une lecture de la tragédie humaniste : Jodelle, Garnier, Montchrestien, Saint-Etienne*, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 1979, p. 6.

[17] Horace, *Epîtres*, « Art poétique », Les Belles Lettres, Coll. « G. Budé », trad. François Villeneuve, Paris, 1967, vers 179-188.

[18] Voir les analyses de Roland Quilliot, « A propos de la mort baroque », in *Le Baroque*, sous la dir. de Jean Ferrari, traduction par Marie-Françoise Conrad, Actes du colloque de novembre 1998 par l'Instituto Universitario Orientale (Naples) et l'Université de Bourgogne, Dijon, 2003, p. 130 : « Ce qui est baroque au XVII<sup>e</sup> siècle, c'est seulement l'éloquence, le sens de la théâtralité et du pathos ».

[19] Voir les analyses de Roland Quilliot, op. cit., p. 127-142.

[20] Jean Rousset, in *La littérature de l'âge baroque en France. Circée et le paon*, Paris, José Corti, 1953, p. 81, parle de « ce théâtre chargé de vrais cadavres, de vraies têtes coupées, de vraies entrailles ».

[21] Christian Biet, *op. cit.*, p. VII.

[22] *Ibid.*, p. VIII.

[23] Voir Jean Rousset, *op. cit.*, p. 84 : « De tous les thèmes dramatiques, la vengeance est celui qui se prête le mieux à leur dessein ».

[24] Christian Biet, *op. cit.*, p. IX.

[25] *Ibid.*, p. X.

[26] André Stegmann, *L'héroïsme cornélien, genèse et signification*, Paris, Armand Colin, 1968, tome II, p. 53.

[27] Voir sur ce point les Actes du colloque *Rire avec les monstres : caricature, étrangeté et fantasmagorie*, Musée des Beaux-Arts de Nancy, 11 et 12 décembre 2009, *Bulletin de Péristyles*, n° 34 - décembre 2009.

[28] Nicolas Richer, « Introduction », in Jean-Marie Bertrand (dir.), *La Violence dans les mondes grecs et romains*, Actes du colloque international Paris, 2-4 mai 2002, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 15-16.

## Pour citer ce document

---

Par Patricia Ehl, «La rhétorique de la violence sur la scène jésuite : l'exemple des tragédies de Pierre Mousson (S.J.)», *Shakespeare en devenir* [En ligne], N°5 - 2011, Shakespeare en devenir, III. Violence and popular culture: from tale to stage, mis à jour le : 03/12/2019, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr:443/shakespeare/index.php?id=560>.

## Quelques mots à propos de : **Patricia Ehl**

---

Agrégée de Lettres classiques et docteur en langue et littérature latine, Patricia Ehl est spécialiste du théâtre néo-latin, et plus particulièrement de la tragédie jésuite au XVIe et XVIIe siècles. Elle a soutenu une thèse intitulée « La réception des figures historiques dans les *Tragoediæ seu diversarum gentium et imperiorum magni principes* de Pierre Mousson : l'exemple de la réécriture tragique de la mort de Pompée dans *Pompeius Magnus* (1621). Introduction et commentaire, édition annotée et t ...