

« LA MERVEILLEUSE IRRÉSOLUTION D'ALTHÉE SUR LA MORT DE MÉLÉAGRE »  
(LA MESNARDIÈRE) : RÉÉCRITURES DRAMATIQUES D'UNE MÉTAMORPHOSE  
EN FRANCE ET EN ANGLETERRE (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> SIÈCLES)

Faisant des sacrifices pour obtenir une excellente récolte, Œnée, roi de Calydon, oublie les autels d'Artémis/Diane et la déesse, irritée, envoie un sanglier ravager la région. Méléagre, fils d'Œnée et Althée, organise alors une chasse et rassemble les héros grecs, parmi lesquels Jason, Thésée, Télamon, Nestor, Castor et Pollux, Plexippe et Toxée, fils de Thestios et frères d'Althée, et Atalante, dont Méléagre tombe amoureux. La bête est tuée : le premier coup a été donné par Atalante, le coup fatal par Méléagre. Désireux d'honorer sa bien-aimée, il lui donne la hure et la peau du sanglier ce qui suscite la jalousie de ses deux oncles. Au cours de leur querelle, Méléagre les tue. En apprenant la mort de ses frères, Althée se décide à tirer vengeance de son fils. A la naissance de ce dernier, les Parques avaient lié la vie du jeune prince au tison qui brûlait dans l'âtre et Althée l'en avait tiré. Elle se saisit de ce tison fatal qu'elle gardait secrètement et le jette au feu : il se consume et Méléagre meurt. Accablée de remords, elle se suicide.

L'histoire de Méléagre est racontée par Homère et par les mythographes ; elle fournit le sujet de tragédies perdues de Phrynicos et de Sophocle. Cette version, héritée d'Euripide qui introduit le premier le personnage d'Atalante et l'enjeu amoureux, constitue l'essentiel du récit qui se trouve au livre VIII des *Métamorphoses* (v. 260-546)<sup>1</sup>. Cette trame est celle des réécritures dramatiques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles qui composent notre corpus<sup>2</sup> :

- Pierre de Bousy, *Méléagre*, Caen, Pierre le Chandelier, 1582.

- Thomas Heywood, *The Brazen Age, the first act containing, The death of the Centaure Nessus, the second, The tragedy of Meleager, the third, The Tragedy of Iason and Medea, the fourth, Vulcans Net, the fifth, The Labours and death of Hercules*, Londres, Samuel Rand, 1613.

- Jean Boissin de Gallardon, *La Fatalle, ou la Conquête du sanglier de Calidon*, in *Les Tragédies et histoires saintes*, Lyon, Simon Rigaud, 1618.

- Alexandre Hardy, *Méléagre*, in *Théâtre*, tome I, Paris, François Targa, 1624.

- Isaac de Bensérade, *Méléagre*, Paris, Antoine de Sommaville, 1641.

- Edme Boursault, *Méléagre*, tragédie mise en musique, Paris, Jean Guignard, 1694.

- Joseph de La Grange-Chancel, *Méléagre*, Paris, Pierre Ribou, 1699.

Ces réécritures de l'histoire de Méléagre sont surtout concentrées en France dans la période 1580-1650 que ce colloque a identifiée comme un moment particulièrement intéressant de la représentation dramatique du crime. Ce mythe s'impose d'autant plus à l'attention qu'il convoque une double vengeance et fait se succéder un parricide et un infanticide, un crime sanglant et un crime "à distance" : cet infanticide, évoquant Médée et mêlant les hésitations d'une mère et l'expression des devoirs d'une sœur, peut se commettre pendant une scène de monologue ; de plus, il met en jeu un rapport singulier au visible, le tison fonctionnant comme un signe du jeune héros, voire son symbole ou sa métonymie. Et les variations sont grandes entre les différentes réécritures dramatiques : Bousy évoque dans les

---

<sup>1</sup> La version d'Homère diffère sensiblement des autres : Althée ne fait que maudire son fils. Sur cette question, voir le dossier de Jean Métayer et Jean-Claude Riedinger (*L'Iliade*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 457-460) et la notice de François Jouan et Herman Van Looy à leur édition des fragments du *Méléagre* d'Euripide (*Tragédies VIII, Fragments de Bellérophon à Protésilas*, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 397-413).

<sup>2</sup> On peut penser que ces pièces ont été représentées, exceptions faites de celle de Bousy et de Boursault. Deux autres textes anglais reprennent le mythe : William Gager, *Meleager*, Oxford, Joseph Barnes, 1592, et Jasper Mayne, *The Amourous Warre*, 1648. Parce qu'ils sont difficilement disponibles et afin ne pas disperser le propos, nous ne considérerons que la version de Heywood.

sonnets du paratexte « l'horreur » et « le sanglant Eschafaut »<sup>3</sup> ; en jouant sur le motif amoureux et la déploration d'Althée sur les corps de ses frères, Boissin cherche le pathétique ; le *Méléagre* d'Alexandre Hardy est d'une violence extrême et programme une lecture politique ; La Mesnardière dans sa *Poétique* imagine à partir de cette histoire une fable morale et juste pour un spectacle qui refuse l'horreur et utilise le sang avec parcimonie ; Bensérade, qui l'a probablement lu, semble suivre les leçons du théoricien mais sa mise en œuvre de l'infanticide n'est pas sans cruauté – le jeune homme meurt à petit feu durant tout le dernier acte.

Cette plasticité du mythe, la multiplicité de ses motifs et la diversité de ses effets, font de l'histoire de Méléagre un sujet propre à interroger les modalités et les enjeux de l'écriture dramatique du crime. Il s'agira donc de déterminer et d'observer les différents lieux de cette plasticité et leur évolution à travers les œuvres considérées, le travail d'écriture de la faute et de la culpabilité, le jeu de réécriture sur l'infanticide, l'arbitrage entre le visible et l'invisible de la mort et des morts.

#### ENJEUX THEORIQUES

Au chapitre 13 de la *Poétique*, Aristote cite Méléagre comme un exemple de héros intermédiaire, qui convient parfaitement à la tragédie afin d'éveiller chez le spectateur frayeur et pitié<sup>4</sup>. Castelvetro critiquera ce choix dans son commentaire : le prince ni sa mère ne sont victimes d'aucune ignorance ni d'aucune fureur ; ils commettent leurs crimes en toute conscience, aussi en sont-ils pleinement coupables<sup>5</sup>. L'histoire de la chasse au sanglier de Calydon interroge donc avec acuité le rapport entre morale et efficacité dramatique ou scénique. Les longues réflexions que lui consacre La Mesnardière dans sa *Poétique* sont particulièrement révélatrices à cet égard. En effet, dans sa démonstration du bien-fondé de l'exemple choisi par Aristote, la chasse au sanglier de Calydon devient un sujet parfait pour une tragédie et Méléagre, comme Althée, un héros intermédiaire par excellence. Cette réécriture d'Ovide est pensée dans son éventuel passage à la scène : c'est le mouvement même du chapitre VIII (« Des Mœurs »), où la question de savoir ce qu'on peut mettre sur le théâtre suit la question de la moralité des héros et s'articule à elle dans une réflexion sur les moyens qu'a la poésie dramatique d'inspirer l'amour de la vertu.

Pour John D. Lyons, l'interprétation de la fable de Méléagre par La Mesnardière est exemplaire de la tension dans laquelle est prise la théorie classique de la tragédie en France<sup>6</sup> : le crime doit être odieux et les victimes innocentes, mais la qualité de l'action tragique exige des héros nobles, excellents et vertueux. Le théoricien protège le héros de la culpabilité tout en prouvant l'horreur de ses actes. « Oreste a tué sa Mere ; Meleagre a tué ses Oncles. Ces crimes sont détestables ; mais ils ne sont point si grans qu'ils ne treuvent des excuses, lors qu'ils seront considerez sans préoccupation d'esprit. »<sup>7</sup> Méléagre est digne de notre pitié parce que « sa passion fait son crime »<sup>8</sup> : une fureur violente l'aveugle lorsqu'il tue Plexippe et Toxée. La Mesnardière justifie ensuite la violence de cette passion : ses oncles ont violé les

<sup>3</sup> Bousy, *op. cit.*, fol. 3 r et fol. 24 v.

<sup>4</sup> Aristote, *La Poétique*, 53 a 17-20, trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, p. 79 : « Au début les poètes enregistraient n'importe quelles histoires, mais aujourd'hui on compose les plus belles tragédies sur un petit nombre de maisons, par exemple celles d'Alcméon, Œdipe, Oreste, Méléagre, Thyeste, Télèphe et tous les autres héros qui ont subi et causé de terribles événements. Ainsi la tragédie la plus belle du point de vue de l'art ressortit à cette structure-là. »

<sup>5</sup> Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, éd. Werther Romani, Vol. I, Rome-Bari, Laterza, 1978, p. 373.

<sup>6</sup> John D. Lyons, *Kingdom of Disorder. The Theory of Tragedy in Classical France*, West Lafayette, Purdue University Press, 1999, p. 128-138.

<sup>7</sup> La Mesnardière, *op. cit.*, p. 180.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 187.

lois de la chasse, l'ordre politique et le code de la galanterie. Méléagre est un prince honnête homme qui, animé d'une forte et juste fureur, fait reculer la violence rustique qui menace la civilisation et à qui le spectateur pardonne volontiers « cet excès de ressentiment »<sup>9</sup>.

Il s'agit ensuite, pour conserver la vertu de la mère infanticide, de « découvrir si quelque passion violente ne lui a point troublé l'esprit lorsqu'elle s'est résolue de faire mourir Meleagre » :

Quelle insensibilité lui veut-on persuader dans une si grande douleur ? Sera-t'elle si bonne mere qu'elle en soit mauvaise sœur ? A-t'elle donc si peu souffert pour le violent Meleagre, soit lors qu'elle l'a mis au monde, soit lors qu'elle a pris le soin de retenir par sa prudence une jeunesse impetueuse, bouillante & precipitée qu'il ne doive pas souffrir en sa consideration une injure mediocre, qu'il reçoit de ses propres Freres ?

Non, non, il est trop coupable pour triompher superbement de la mort du Sanglier, & de celle de ses deux Oncles. Althée aime trop ses Freres pour ne pas apaiser leurs ombres. Sa condition est éminente, son esprit est fort sensible, son sexe est vindicatif. La nature l'a faite sœur, le seul accident l'a faite mere. Oenée pere de Meleagre, peut engendrer d'autres enfans : mais Thestie n'est plus en aage de faire des heritiers qui succedent à sa Couronne, ni de donner d'autres Freres à l'inconsolable Althée. [...]

Ainsi la mort de deux personnes qu'elle aimoit parfaitement, & la perte d'une maison où elle avoit reçu la vie, agitent si puissamment cette ame outrée de douleur qu'après un horrible combat de la tendresse de mere, & des sentimens de sœur, le ressentiment & la rage s'emparent de sa volonté, & qu'ils en chassent la douceur pour n'y laisser que la vengeance. [...]

Dans le mouvement rapide de la fureur qui la transporte, elle jette sur l'autel dont le feu étoit destiné à un office moins funeste, le tison à qui les Parques avoient attaché la vie de Meleagre naissant ; & sa juste animosité lui fait tuer lentement celui dont la violence venoit de massacrer deux Princes. [...]

Certes la Mere est inhumaine dans un chastiment si barbare : mais le fils a été cruel dans les meurtres qu'il a commis<sup>10</sup>.

La démonstration est émaillée de citations d'Ovide, dont le texte fonctionne comme un argument d'autorité malgré le déplacement générique du narratif au dramatique. En outre, La Mesnardière se livre lui-même à un début de réécriture : son discours argumentatif a des accents d'un possible monologue d'Althée avec l'utilisation de l'interrogation, du discours indirect libre (« Non, non... »), ou la réflexion sur la fin de la lignée. A la faveur de ce changement de point de vue finalement très dramatique, les renversements s'opèrent : la brutalité insupportable des outrages des oncles évoquée pour excuser le parricide devient une « cause fort legere » lorsqu'il s'agit d'atténuer l'horreur de l'infanticide ; et les contraires coexistent : le Méléagre généreux et le Méléagre violent, la fureur aveugle et les longues hésitations, le « mouvement rapide » et le geste qui tue lentement un fils. La Mesnardière reviendra, à la fin de ce chapitre consacré aux « Mœurs », sur les réflexions que doit faire Althée avant de jeter le tison au feu : il citera alors dans sa totalité le long monologue du livre VIII des *Métamorphoses* (v. 481-511), que les marginalia intitulent la « Merveilleuse irrésolution d'Althée sur la mort de Meleagre ». La question s'est alors déplacée du sujet vers sa réalisation scénique, de l'invention vers la disposition : tout le passage expose la nécessité morale du combat dans l'âme du personnage, de son incertitude avant le crime<sup>11</sup>. Mais dans les deux cas, la question de savoir comment s'articule la morale, le poème dramatique et sa représentation est centrale – il s'agit bien de savoir dans ce chapitre VIII quelles horreurs sont permises et à quelles conditions exposer les « méchancetés atroces », pour inspirer au spectateur l'amour de la vertu.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 191-192.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 192-196.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 226.

Le texte de La Mesnardière montre que la solution est dans une négociation, et la chasse au sanglier de Calydon ouvre bien des possibles à cette négociation. En effet, les deux meurtres successifs, s'ils menacent l'unité d'action, permettent de chercher un équilibre ; la thématique de la vengeance peut être plus ou moins mise en valeur, comme la malédiction divine ; le parallèle avec Médée peut être ou non appuyé ; le meurtre des deux oncles peut être représenté ou renvoyé hors-scène ; enfin, le tison magique permet toutes les positions du visible à l'invisible et l'absence de sang est susceptible de compenser la lenteur du crime. Pour en comprendre l'enjeu dans les réécritures dramatiques et en percevoir toutes les virtualités scéniques, cet épisode doit être interprété comme une métamorphose. « *In nova fert animus mutatas dicere formas / corpora* », « Mon intention est de parler de formes métamorphosées en corps nouveaux »<sup>12</sup> : ainsi les *Métamorphoses* racontent des formes qui changent de corps plutôt que des corps qui changent de forme. Voici le récit ovidien de la mort de Méléagre :

Elle jette le tison funeste au milieu des flammes. Le morceau de bois émet ou semble émettre des gémissements et, saisi par le feu comme à regret, se consume. Dans l'ignorance et l'éloignement, Méléagre brûle du même feu, sent ses entrailles dévorées par des brûlures inconnues et surmonte courageusement ses intenses souffrances. Il s'afflige cependant de succomber à une mort passive, sans verser de sang [...]. Le feu et la douleur augmentent puis diminuent ; l'un et l'autre s'éteignent en même temps et, peu à peu, son souffle dans l'air léger, se dissout, une cendre blanche, peu à peu, recouvre la braise<sup>13</sup>.

Parce qu'ils manifestent le moment où le feu du tison gagne Méléagre, les gémissements du morceau de bois, les brûlures intérieures et la destruction par les flammes, la blancheur du mourant et celle de la cendre, et la double évanescence finale plaident en faveur de l'interprétation de sa mort comme métamorphose. Sous cet aspect, le crime d'Althée n'est que le comblement de la faute de son fils, et non une surenchère dans le crime et dans l'horreur. Andrew Feldherr montre en effet que les métamorphoses ressortissent à deux types<sup>14</sup> : ou bien la transformation du corps accomplit une essence et la révèle (Lycan), ou bien au contraire, elle signifie une aliénation ou un emprisonnement dans une image extérieure (Daphné). La mort par le tison magique peut se lire comme une réalisation de la nature impétueuse et colérique de Méléagre : à sa fureur violente, enflammée, qui l'a conduit à tuer ses deux oncles, répondent les feux intérieurs qui naissent de son lien avec le tison jeté dans les flammes. On voit bien alors comment la réécriture de la mort de Méléagre, avec le déploiement ou non du motif de la métamorphose, peut être décisive pour le sens de la pièce.

#### SCENES DE CRIME

Une première vue d'ensemble sur les six réécritures françaises de l'histoire de Méléagre dessine une évolution plusieurs fois constatée au cours de ce colloque et illustre une nouvelle fois l'apparition au début du siècle d'un théâtre de l'horrible et de l'ensanglantement avant la disparition progressive des crimes sur la scène au profit de leurs signes, à partir des années 1630-1640<sup>15</sup>.

La version la plus meurtrière est celle de Bousy (six morts), mais seuls les suicides, au nombre de trois (Althée, la nourrice, Céné), sont mis en scène et se succèdent très vite dans le dernier acte d'une pièce assez courte ; la chasse, le double parricide et la mort de Méléagre sont donnés en narration. Les sonnets du paratexte évoqués plus haut désignaient donc avant

<sup>12</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, v. 1-2, trad. Danièle Robert, Actes Sud, 2001.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 333-335.

<sup>14</sup> Andrew Feldherr, « Metamorphosis in the *Metamorphoses* », in *The Cambridge Companion to Ovid*, éd. Philip Hardie, Cambridge University Press, 2002, p. 163-179.

<sup>15</sup> Voir en particulier les articles d'Emmanuelle Hénin et de Véronique Lochert.

tout le bain de sang final<sup>16</sup>. Les pièces de Heywood et Boissin sont équivalentes pour le nombre des morts violentes (cinq et quatre) et surtout, dans chaque cas, quatre d'entre elles sont représentées sur scène. Le *Méléagre* de Hardy ne donne que trois morts, mais elles ont toutes lieu sur le théâtre et Althée ne se suicide pas. Le nombre de morts sur scène diminue nettement avec Bensérade : le moment de la mort de Méléagre est éludé, mais Althée se tue sur son cadavre. Avec la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, le nombre de victimes diminue (il n'y a plus qu'un oncle : Toxée chez Boursault, Plexippe chez La Grange-Chancel) et les crimes et les morts disparaissent de la scène. En outre, la tragédie se recentre sur l'enjeu amoureux. Dans ces deux dernières versions, on assiste à une dilution du tragique et à une dissolution du mythe<sup>17</sup>.

A mesure que le siècle avance s'affirme donc une dramaturgie du signe : le moment de la mort ou du crime a lieu hors-scène et l'on ne voit plus sur le théâtre que le geste criminel, ou le cadavre de la victime. Dans les *Méléagre*, des stratégies de compensation peuvent s'observer pour le parricide comme pour l'infanticide. Si dans les tragédies de Boissin et de Hardy le meurtre des deux oncles était représenté sur la scène, en revanche, le *Méléagre* de Bensérade doit les poursuivre dans les coulisses avant de revenir l'épée sanglante à la main. Le cinquième acte est tout entier occupé par les revirements d'Althée, devant le feu, le tison à la main ; le texte ajoute la proximité de la mort pour obtenir un effet pathétique sans verser dans l'horreur : la sœur de Méléagre, Déjanire, qui ne connaît pas le secret du tison, vient alerter sa mère :

Madame tout s'afflige, et tout se désespère,  
des soudaines douleurs qui tourmentent mon frère,  
dont le cours par sa mort sera tôt accourcy,  
sy vous plaît de le voir, il est bien près d'icy<sup>18</sup>.

Althée, émue, son sentiment maternel ravivé, retire le tison qu'elle avait jeté au feu, avant de l'y remettre pour achever la tragédie. Chez La Grange-Chancel, les gestes du crime sont occultés, mais les corps mourants sont exhibés : la scène montre Plexippe blessé et ensanglanté et la longue agonie de Méléagre. On recherche la pitié du spectacle de la mort plutôt que la frayeur de l'acte meurtrier.

C'est avec l'épisode du tison que l'on saisit le mieux l'originalité des pièces de Bousy, Heywood, Bensérade et Hardy, et ce qui les distingue.

Dans son édition récente Luigia Zilli voit dans le *Méléagre* de Bousy un exercice d'école, tout en reconnaissant une certaine épaisseur au personnage d'Althée<sup>19</sup>. En effet, toute cette tragédie de la vengeance est construite autour d'elle, de ses visions, de ses appréhensions, de sa fureur à la nouvelle du meurtre de ses frères, de son déchirement intérieur<sup>20</sup>. L'acte IV présente une construction qui éveille l'empathie à l'égard d'un personnage qui choisit ses frères contre son fils : Œnée voit Althée entrer en fureur et convoquer les déités vengeresses de l'Enfer, les furies, les harpies, avant qu'elle ne raconte comment, alors qu'elle allait faire une offrande à Diane, elle a découvert les cadavres de ses frères près du temple et appris la raison de leur mort. Puis elle reste seule et se saisit du tison ; dans son monologue devant le feu, les revirements sont nombreux.

---

<sup>16</sup> Voir supra, note 3.

<sup>17</sup> Dans la tragédie de La Grange-Chancel, Méléagre tue Plexippe alors qu'il s'apprête à violer Atalante, ce qui change la nature et la gravité de son crime ; et il n'y a plus d'infanticide mais un crime passionnel : Déjanire, amoureuse de Méléagre dont elle est la cousine et non plus la sœur, le tue par jalousie.

<sup>18</sup> Bensérade, *op. cit.*, p. 79.

<sup>19</sup> *La Tragédie à l'époque d'Henri III, (1582-1584)*, Florence-Paris, Leo S. Olschki-PUF, 2002.

<sup>20</sup> Sur la question de la vengeance dans la pièce et de son actualité, voir Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille, 1553-1640, Le thème de la vengeance*, Nizet, 1962, rééd. Champion, 1994, p. 331 et suiv.

Ce Bois Fatalisé que les seurs coupe-trames,  
 A sa nativité mirent dedans les flames,  
 Remaschant en leurs dents ces charmes par neuf fois,  
 Tant que dedans le feu pourra durer ce Bois,  
 Enfant nous ordonnons que ton poulmon respire.  
 C'est luy qui finira & sa vie & mon ire.  
 Mais las ! que di-je ? ou sui-je ? encore n'auray-je pas,  
 Le cœur de faire aller mon enfant au trépas.  
 O Bois porte-destin que n'estois-tu en cendre  
 Quand, fole je couru hors des brasiers te prendre  
 Trop prompte pour mon bien, estaignant ton ardeur,  
 Qui ja te consumoit d'une froide liqueur<sup>21</sup>.

Avec le tison et le personnage d'Althée, la pièce quitte le régime de la narration ou de la lamentation pour celui de l'action. La visibilité du geste criminel malgré l'absence de la victime soutient l'intérêt des hésitations et en renouvelle l'effet.

Le traitement du motif par Thomas Heywood oriente plus nettement la réécriture vers la métamorphose. L'histoire de Méléagre prend place dans un cycle dramatique qui réunit quatre pièces : *The Golden Age* (1611), *The Silver Age* (1613), *The Brazen Age* (1613), *The Iron Age* (1632). *The Brazen Age* réunit l'histoire de Nessus, la tragédie de Méléagre, celle de Médée, le piège de Vulcain, les travaux et la mort d'Hercule<sup>22</sup>. Le deuxième acte reprend les deux épisodes principaux, la querelle à l'issue de la chasse et l'infanticide. La représentation scénique du crime ne se fait pas au profit de l'horreur. Au cours de la querelle qui opposait en deux camps tous les participants à la chasse, Méléagre a tué ses oncles dans un moment de fureur immédiatement reconnue et nommée<sup>23</sup>. Althée a découvert en chemin leurs cercueils. Elle hésite longuement avant de choisir le chemin de la vengeance<sup>24</sup>. Alors qu'un banquet est donné par les jeunes héros pour fêter la libération de Calydon, Althée entre, le tison à la main (« *A fire. Enter Althea with a brand.* ») : grâce à un double régime d'énonciation courant dans le théâtre élisabéthain, la scène est spatialement divisée entre le lieu du banquet et celui du crime<sup>25</sup>. Elle met une première fois le tison au feu, avant de le reprendre ; Méléagre est saisi par une immense douleur, décrite comme un feu intérieur (« *The flames of hell, and Pluto's sightlesse fires, / Are through my entrals and my veines dispierst* »). Puis elle achève son crime, et son fils appelle en vain tous les torrents de Thessalie pour éteindre ces flammes qui le dévorent. Cette réécriture est une véritable tentative de transposition dramatique de la métamorphose ovidienne, où la proximité spatiale permise par la dramaturgie élisabéthaine se substitue à la structure métaphorique du récit du poète latin.

Il ne reste à Althée qu'à avouer son crime devant les héros grecs et à reconnaître l'horreur de son geste en termes tels qu'apparaît alors la figure de Médée (dont l'histoire fera l'objet de l'acte suivant)<sup>26</sup>. Ce dédoublement de la réécriture, comme un jeu d'ombre chinoise entre les

<sup>21</sup> Bousy, *op. cit.*, fol. 18.

<sup>22</sup> Malgré l'absence d'unité d'action, la pièce est très construite et les liens qui unissent les différents épisodes sont multiples.

<sup>23</sup> Par Jason, Méléagre puis Thésée, en l'espace d'une vingtaine de vers.

<sup>24</sup> Son monologue fait 26 vers : pour le théâtre anglais de la période et dans le cadre d'une action qui ne dure qu'un acte, c'est un long monologue.

<sup>25</sup> Il est difficile de savoir si la continuité scénique correspond à une continuité des lieux de l'action. Il semble par moments qu'Althée voit la joie des jeunes gens ce qui ravive son courage pour tuer son fils. Du reste, la scène évoque celle du premier acte de *Richard III*, lorsque la vieille Margaret entre sans être aperçue et maudit Gloucester, la reine Elisabeth, Clarence...

<sup>26</sup> Elle s'adresse à Jason : « I'll tell you that / shall stiffe your haire, your eyes start from your heads, / Print fixt amazement in your wondring fronts, / Yea and astonish all : this was my sonne... »

mères infanticides, accentue la terreur du spectateur en même temps qu'il souligne la différence entre les deux crimes. Althée continue à se soumettre aux lois familiales et se tue sur le cadavre de son fils en se saisissant de son glaive. Parce que son infanticide est plus acceptable et parce que l'acte criminel ressemble à un acte symbolique (c'est le tison et non le corps de son fils qu'elle jette au feu), le spectacle d'Althée le tison à la main reste en deçà de l'horreur.

La littérature critique fait de la tragédie de l'auteur de l'Ovide en rondeaux une version galante du mythe<sup>27</sup>. Il est vrai que l'intrigue amoureuse y tient une place importante, mais Bensérade développe à loisir la « merveilleuse irrésolution d'Althée » et joue de la structure dramatique particulièrement efficace du tison magique. Le motif permet la réunion – et la résolution – de deux problématiques liées à la représentation du crime dans les années 1630-1640 : la manifestation extériorisée de ses effets, qui manque au poison et pose problème pour le sang, et la représentation spectaculaire, visible, du geste criminel. Par la transposition scénique du texte d'Ovide, les revirements d'Althée se confondent avec l'exécution et la suspension de l'acte meurtrier ; paradoxalement, ses hésitations ont lieu *pendant* le crime, ce dont La Mesnardière ne tenait pas compte. Le texte insiste d'ailleurs sur la dimension visible de la scène, par ses didascalies ou les vers qu'Althée adresse à l'Enfer :

*Althée, seule et le tison à la main* (V, 3)

*Déjanire à courant. [...] Althée ostant le tison du feu et l'étesgnant dans une fontaine*  
(V,4)

Voy la punition plus noire que le crime,  
contemple avec frayeur ce qu'une mère fait,  
et frémis en voyant ce qui la satisfait,  
qu'elle trouve commun ce qui te semble étrange  
voy, voy je me venge et comment je me vange  
Je sçay bien que j'entasse horreur dessus horreur,  
Et mets meurtre sur meurtre, & fureur sur fureur,  
Mais par là seulement ma rage est assoupie,  
Et je veux accabler une maison impie (V, 3)<sup>28</sup>.

Cette réécriture apparaît en fait comme une manière d'approcher la limite inférieure de l'horreur scénique. Le tison magique permet de désolidariser l'acte du meurtre du corps de la victime, et donc d'approfondir et de ralentir le geste criminel, de donner une présence scénique à la mort tout en respectant les nouveaux interdits dramaturgiques. Par le lien de référence à la fois mimétique et symbolique que le tison entretient avec le corps de Méléagre, la pièce trouve une conciliation singulière entre l'exhibition macabre et l'ellipse du spectacle de la mort.

La représentation d'une Althée en fureur accentue le parallèle avec Médée, qui apparaît littéralement dans l'ombre de la mère de Méléagre, le tison évoquant le couteau du sacrifice. Mais la dernière scène, en stances, insiste sur l'écart qui sépare les deux mères et donne le tableau d'un repentir profond.

Et d'un crime si noir la seule repentance,  
Met une difference,  
De celle qui vous tue, à celle qui vous plaint.

C'est moy qui de vos jours romps la trame si belle  
mais c'est moy qu'un vautour, et déchire et bourrelle,

---

<sup>27</sup> Par exemple, Eugène Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre français à la fin du XVII<sup>e</sup> et au commencement du XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1889, p. 313 ou L. Zilli, *op. cit.*

<sup>28</sup> Bensérade, *op. cit.*, p. 77-79.

Et qui mere à ce coup deteste son forfait, [...] <sup>29</sup>.

Chez Hardy en revanche, Althée ne connaît aucun repentir et se réjouit de la mort de son fils. C'est l'un des multiples écarts de sa pièce avec les autres versions du mythe, qui la désignent comme une exception <sup>30</sup>. La pièce est d'une grande violence, elle ne ménage aucune négociation dans les crimes qu'elle donne à voir et ne manifeste aucune recherche de l'équilibre des fautes et des châtements ou d'un héros intermédiaire. Au principe de ces différences, se trouve le déplacement de l'enjeu de la pièce vers la question du régicide. Méléagre n'est plus le prince héritier du royaume de Calydon, mais le « Monarque » régnant. Tout le premier acte est en outre occupé à montrer le bon roi en exercice, qui va rendre visite à son peuple et plaindre ses malheurs. La dimension politique du conflit est soulignée dans la querelle avec les oncles au détriment de la dimension familiale.

MELEAGRE – Rebelles vous mourrez, voilà trop de mépris,  
Trop dessus un Monarque à sa face entrepris.  
PLEXIPE - O ! brutal, ô ! barbare, ô ! tyran parricide,  
Fuy mon frère, je tombe au gouffre Acherontide, [...] <sup>31</sup>.

L'accusation des oncles ne porte guère : ils se comportent en véritables barbares auprès d'Atalante et sont d'une fourberie évidente, quand le personnage de Méléagre se caractérise par sa probité et sa magnanimité. De la même manière, Althée devient une cruelle régicide, qui couvre son crime du prétexte de tyrannicide. Le traitement de l'infanticide en exagère l'horreur : exception dans la série des réécritures, elle ne suicide pas ; en outre, elle ne retient sa décision que pendant six vers, au cours d'un bref monologue <sup>32</sup> ; surtout, les dernières scènes la montrent joyeuse à la nouvelle de la mort de son fils et perverse lorsqu'elle abuse la nourrice par un « discours oblique » destiné à lui cacher sans raison la mort de Méléagre. Enfin, elle se transforme en « tygresse » par le biais d'un traitement original de la métamorphose qui désigne sa culpabilité. En effet, le lieu de la métamorphose n'est pas le tison magique, sur lequel Hardy passe très vite, mais un songe qu'Atalante raconte à Méléagre, alors même que le feu mortel est sur le point de le pénétrer :

Une grave matrone, en équipage tel,  
Que la mere on dépeint du Monarque immortel,  
A pris ce me sembloit, (metamorphose énorme,)  
De trygresse en un clin l'épouvantable forme,  
Son petit d'aventure au spectacle present,  
Dans une rouge flâme, et mortelle exposant,  
Preste de m'engloutir, [...] <sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>30</sup> Cette place à part est occultée par les lectures de Rigal, Lancaster (*A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, New York, Gordian Press, 1966, Part I : p. 48-52, Part II : p. 168-170) ou Forsyth, qui replacent la tragédie dans la continuité de la série des Méléagre et lissent les différences.

<sup>31</sup> Hardy, *op. cit.*, IV, 3, p. 259. En outre, Althée ne mentionne plus la filiation avec Méléagre une fois qu'elle a appris le meurtre de ses frères. Dans la tragédie de Boissin de Gallardon, c'est la dimension familiale qui est soulignée au contraire ; ses oncles en mourant dénoncent un crime dénaturé et Althée en jetant le tison : « si contre mon enfant j'ai par trop attenté / souvenez-vous que c'est pour notre parenté. » On peut penser que sa version répond à celle de Hardy.

<sup>32</sup> 26 vers lui aussi, mais cela est très court pour le théâtre français de la période en général, et pour Hardy en particulier.

<sup>33</sup> Hardy, *op. cit.*, V, 2, p. 266.



La tragédie familiale qui naît d'une malédiction divine devient une tragédie politique qui condamne le régicide comme crime injuste et dénaturé, et désigne le tyrannicide comme faux prétexte<sup>34</sup>.

Grâce à la plasticité du mythe, les réécritures de l'histoire de Méléagre apparaissent donc comme une série exemplaire de l'évolution de la représentation du crime et de la mort sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle – d'une dramaturgie du récit et de la lamentation à une dramaturgie de l'action et de la violence puis à une dramaturgie de la négociation et de la compensation, et parallèlement d'une tragédie de la vengeance à une tragédie de l'amour. Le lieu de ces inflexions, comme on pouvait s'y attendre, est celui que désignait la version ovidienne, l'infanticide au tison. La scène ne trouve cependant sa spécificité que dans le déploiement du moment du crime et par le biais d'une exhibition visuelle et discursive probablement trop lente pour ne pas risquer le grotesque. L'opacité de la mort s'accommode sans doute mieux de l'épaisseur du geste silencieux ou du mystère du geste caché.

Clotilde THOURET  
Université de Paris-Sorbonne

---

<sup>34</sup> Le sujet était alors d'actualité et certains éléments du texte pouvaient évoquer la famille royale de France. Les pièces du puzzle cependant ne s'assemblent pas en un motif cohérent : si les Guise étaient les oncles de Marie Stuart, épouse de François II (1559-1560), fils aîné de Catherine de Médicis, ce sont les Guise de la génération suivante qui sont assassinés à Blois, le 23 décembre 1588, par le roi Henri III ; cependant, le duc de Guise de Marlowe plaide sa parenté avec le roi Charles IX pour gagner sa confiance (*The Massacre at Paris*) ; enfin, on a pu soupçonner Catherine de Médicis de contribuer à la mort de Charles IX.