



**HAL**  
open science

## ”Le goût Du dégoût dans le théâtre anglais de la Renaissance.”

Jean-Louis Claret

### ► To cite this version:

Jean-Louis Claret. ”Le goût Du dégoût dans le théâtre anglais de la Renaissance.”. ”Jusqu’à la nausée”: approches pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine., pp.77-86, 2022, 979-1032003862. hal-03703902

**HAL Id: hal-03703902**

**<https://hal.science/hal-03703902>**

Submitted on 24 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Le goût du dégoût dans le théâtre anglais de la Renaissance

Jean-Louis Claret

MCF-HDR, LERMA, Aix-Marseille Université

Lorsqu'il est question de théâtre, le propos ne porte pas directement sur le réel mais plutôt sur le reflet que le miroir dramatique en propose grâce aux prismes que constituent le travail et le talent du dramaturge. Cette règle s'applique aux émotions et le dégoût est au nombre de celles-ci. Certains personnages le ressentent tandis que, bien entendu, les acteurs le simulent et les scènes représentées peuvent parfois le susciter chez les spectateurs qui ne perdent jamais tout à fait de vue le fait qu'ils sont au spectacle. Il y a donc toujours, au théâtre, une distance protectrice. Mon analyse n'inclut pas les pièces postmodernes dont la fonction n'est plus de « tendre un miroir à la vie<sup>1</sup> » comme l'affirme Hamlet, mais plutôt, parfois, de mettre en scène des phénomènes réels : des productions récentes offrent par exemple des spectacles insoutenables au cours desquels les acteurs se mutilent vraiment ou exercent sur d'autres des actes de cruauté sadique. Un « théâtre de la cruauté » au sens premier, en quelque sorte. Le théâtre dont il sera question ici est encore mimétique. Revenons à la notion qui va être débattue. Le dégoût ne semble pas s'opposer au goût ou au bon goût auxquels on opposera plutôt le manque de goût, c'est-à-dire *l'absence* d'une compétence. Le dégoût est l'expression d'un rejet. Il est radical et viscéral. Il est la phase ultime et nécrosée de l'indignation, qui, elle, demeure intellectuelle et morale. Il est lié au corps et c'est le corps qui en signale la présence. Le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains<sup>2</sup> présente des situations qui amènent parfois les personnages et les spectateurs à la lisière du supportable. Mais ces derniers restent là, immobiles et happés par la représentation dont la jouissance pourra leur inspirer *a posteriori* le souvenir d'un plaisir malsain. Pierre Bourdieu décrit d'ailleurs le dégoût comme « l'expérience paradoxale de la jouissance qui fait horreur<sup>3</sup> ». C'est à ces moments extrêmes et ambigus que je vais m'attacher dans ce travail. Avant de parler de reflet dramatique, je vais m'intéresser à ce qui représente à nos yeux, rétrospectivement, le cas ultime d'acte barbare offert aux regards dans le monde réel, à savoir l'exécution publique de condamnés à mort à la Renaissance. Je quitterai ensuite le domaine du « spectacle réel » pour m'attacher à la représentation de scènes dramatiques particulièrement violentes qui peuvent susciter des sentiments similaires. Enfin, je m'attacherai à une forme plus subtile de construction dramatique qui sait susciter le dégoût sans pour autant avoir recours au raccourci de la monstration.

En Europe, au XVI<sup>e</sup> siècle, les exécutions rassemblaient des foules massives. Michael Gibson souligne que dans les Flandres, à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle,

il était même arrivé, lorsqu'une ville manquait d'animation, que les édiles songent à se procurer un condamné auprès d'une municipalité voisine. On l'achetait au prix d'un bon divertissement, et il était exécuté dans les règles. Tout le monde s'y retrouvait<sup>4</sup>.

Jean Molinet, un chroniqueur bourguignon, signale que les citoyens de Mons « achetèrent fort cher un brigand pour le plaisir de le voir écarteler : Ce dont le peuple fut plus joyeux que si un nouveau corps saint était ressuscité<sup>5</sup> ».

Toutefois, la description du châtement infligé aux conjurés de la Conspiration des Poudres, rédigée par Sir Edward Coke en 1606, semble indiquer que les autorités concevaient les

---

<sup>1</sup> « The purpose of playing [...] was and is to hold as 'twere the mirror up to nature » (III, 2, 20-22).

<sup>2</sup> On pourrait penser à John Webster ou à Thomas Middleton.

<sup>3</sup> Bourdieu Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 570.

<sup>4</sup> Michael Gibson, *Portement de Croix. Histoire d'un tableau de Pierre Bruegel l'Aîné*, Paris, Noësis, 1996, p. 81.

<sup>5</sup> Jean Verdon, *Le Plaisir au Moyen Âge*, Paris, Hachette, 1996, p. 144.

supplices de manière à donner à leur cruauté l'apparence d'une vengeance légitime. Ainsi parée, elle était moins susceptible d'inspirer le dégoût :

Dès qu'un traître a subi son équitable procès, qu'il est reconnu coupable et qu'il a perdu ses droits, il subira son châtement en étant traîné par les pieds de sa prison au lieu du supplice, car il n'est plus digne de fouler la face de la terre d'où il provient. De plus, comme il a montré le dos à la nature, on le traînera la tête en bas, attaché à la queue d'un cheval. Et comme Dieu a fait de la tête de l'homme sa part la plus haute et la plus noble, sa grâce et son ornement suprêmes [...], le traître sera ainsi traîné la tête plus bas que les pieds et aussi proche du sol que possible, car on l'estime indigne de bénéficier de l'air commun à tous. Pour cette même raison, il sera également étranglé ; on le pendra entre le ciel et la terre, car il est indigne des deux. Ainsi les yeux des hommes pourront le voir et leur cœur le haïr. Ses organes génitaux seront tranchés et brûlés devant ses yeux, car il a été indignement procréé et il est indigne d'avoir une postérité. Ses boyaux et ses entrailles seront arrachés et brûlés, car il a conçu et abrité dans son cœur cette infâme trahison. Puis sa tête sera coupée qui a imaginé un tel crime. Enfin, son corps sera démembré, les quartiers seront placés en un endroit élevé, pour que les hommes le voient et les détestent et qu'ils deviennent la proie des oiseaux du ciel<sup>6</sup>.

Le compte rendu d'Edward Coke vise à rendre légitime et extrêmement codifié un supplice que d'aucuns auraient pu considérer comme la manifestation d'une sauvagerie débridée. L'auteur souligne le caractère révoltant et hérétique de l'entreprise des conspirateurs. Ce sont eux qui ont blasphémé et qui doivent inspirer le dégoût, et non pas les autorités qui châtent légitimement les traîtres à leur roi et à Dieu.

Ce texte semble viser à se prémunir contre une éventuelle indignation publique. On peut en effet imaginer que les gens qui s'assemblaient autour des échafauds pouvaient être partagés entre des sentiments aussi opposés que le plaisir sadique et la pitié sincère, voire que le dégoût en poussait certains à quitter ces lieux. Les *Histoires tragiques* de François de Rosset montrent par exemple un bourreau tellement ému par la mort qu'il a infligée à sa belle victime qu'il ne peut contenir ses larmes<sup>7</sup>. Nous savons qu'un écrivain protestant anglais, Reginald Scot, ressentit un profond écœurement lorsqu'il assista à une exécution de sorcières. C'est la vue de ces horreurs qui l'aurait poussé à écrire *The Discoverie of Witchcraft* (1585), texte dans lequel il dénonce la cruauté des autorités :

Quels procédés fourbes d'hommes sans foi, quelle tyrannie extrême et intolérable, quelles absurdités grossières et vaines, quel manque d'égards contre-nature et grossier, que de méchanceté basse et amère, que de cruauté barbare et indigne, que d'artifices trompeurs et obscènes, que de vices et de ruses, que d'interprétations viles et grossières, que de supercheries abominables et diaboliques, et que de coups bas et indignes sont infligés à ces vieilles femmes<sup>8</sup>.

Certaines voix s'élevaient donc – une au moins – pour renverser l'image que nous tend le discours officiel du passé et ainsi laisser entendre que la victime peut être moins hérétique que son bourreau. « L'hérétique n'est pas celle qui meurt sur le bûcher, c'est celui qui l'allume », dit Shakespeare dans *Le Conte d'Hiver*<sup>9</sup>. Manifestement, seules certaines âmes sensibles et audacieuses osaient s'opposer à une autorité sanguinaire qui semblait entraîner derrière elle un flot populaire lui aussi assoiffé de sang.

La reine Elisabeth I, dont la propagande était si bien orchestrée qu'elle influence encore aujourd'hui nombre d'historiens, n'était pas la personne ouverte d'esprit et tolérante qu'elle s'employait à apparaître. Non seulement elle s'était assuré les services d'un espion zélé, Richard Topcliffe, qu'elle avait autorisé à arrêter, et torturer chez lui, de potentiels catholiques, mais elle trouvait opportun d'organiser des massacres publics particulièrement atroces. Ainsi

---

<sup>6</sup> Cité et traduit par Richard Marienstras dans *Le Proche et le lointain*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 20-21.

<sup>7</sup> François de Rosset, « Des Amours incestueuses d'un frère et d'une sœur et de leur fin malheureuse et tragique » in *Cinq histoires tragiques*, Angoulême, Marguerite Waknine, 2014 [1614].

<sup>8</sup> Reginald Scot, *The Discoverie of Witchcraft*, New York, Dover Publications, 1872 [1585], I, 9, p. 10 (ma traduction).

<sup>9</sup> « It is an heretic that makes the fire, / Not she which burns in't » Paulina, II, 3, 114-5. *The Winter's Tale*, London, The Arden Shakespeare, 1990 (première publication 1963).

Frank Branlow nous apprend qu'elle avait millimétré les supplices de plusieurs condamnés. En 1586 elle souhaitait que des tortures spéciales fussent imaginées pour des comploteurs et ses conseillers lui signifèrent que le traitement normal était déjà suffisamment cruel. Malgré cela elle s'obstina et la mort « originale » des sept premiers suppliciés fut si atroce que la population de Londres se révolta contre ce spectacle trop dégoûtant pour elle. Devant cette réaction, la reine accepta que les suivants fussent tués *avant* d'être dépecés, contrairement à ce qu'elle avait exigé dans un premier temps. Les exemples sont nombreux qui rectifient l'image officielle anamorphique de la « Reine Vierge ». Peut-être avait-elle conscience de pouvoir susciter le dégoût chez ses contemporains et chez les générations à venir. Son attitude nous enseigne en tout cas qu'à la fin du seizième siècle, le goût de l'horreur avait ses limites...

Au théâtre, la monstration de la cruauté atteste le goût du public élisabéthain pour ce qui tend à susciter le dégoût chez le spectateur moderne. Une pièce comme *Titus Andronicus* (1590) de Shakespeare est ponctuée de scènes extrêmement violentes, voire à peine supportables par un public du XXI<sup>e</sup> siècle : le méchant Aaron aime, par exemple, à jouer avec les sentiments de Titus auquel il offrira la tête de ses enfants. La jeune Lavinia est violée par les fils de Tamora qui lui arrachent la langue et lui coupent les mains afin qu'elle ne puisse pas les dénoncer. Tamora, la reine des Goths, est ensuite invitée à participer à un banquet au cours duquel elle va manger sans le savoir la chair de ses deux fils. Les atrocités abondent qui rappellent les excès du théâtre de Sénèque. Mais on peut se demander si le dégoût tel que le définit Bourdieu pouvait être suscité par le théâtre élisabéthain. Il y a en effet, dans le théâtre anglais de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et du début du XVII<sup>e</sup>, un attrait manifeste pour le spectacle de la cruauté mais ce spectacle est spectacle justement, et à ce titre il implique illusion et distance. Même si le public suspend son incrédulité, comme l'a rappelé Samuel Coleridge<sup>10</sup>, il sait au fond de lui que ce qu'il voit est un mensonge. On peut donc se demander si le dégoût peut être suscité par une illusion. Il ne faut pas oublier que le théâtre est un lieu de paradoxes en ce sens qu'il produit chez les spectateurs des sentiments authentiques : de vraies larmes roulent sur les joues des spectateurs, leur rire est sincère et la pitié qu'ils ressentent pour la belle Desdémone leur comprime vraiment la poitrine. Une forme de vérité naît d'un spectacle dont ils oublient qu'il n'est pas réel. Ils l'oublient mais ils le savent puisque la représentation se déroule à ciel ouvert, dans le froid et la pluie (c'est l'Angleterre...) et que les personnages de Shakespeare aiment à rappeler au public qu'ils sont des personnages dans une pièce<sup>11</sup>. Le dégoût que peut susciter en lui le spectacle de la cruauté est donc un « dégoût feint mais sincère ». Une occasion de jouir vraiment – mais en toute sécurité – de ce que la vie réelle cantonnerait probablement à un sentiment sans rachat.

La référence au *Conte d'Hiver*, un peu plus tôt dans cette analyse, était un empiètement sur le domaine dans lequel je suis en train de m'aventurer, à savoir le théâtre. Nous venons de voir que la représentation théâtrale implique *de facto* une mise à distance. Or, pour que la définition de Bourdieu s'applique, il faut que le spectateur soit totalement immergé dans le sentiment de dégoût. Sans cela, en effet, il ne peut y avoir ni jouissance totale, ni horreur de l'abandon de soi à un plaisir cruel. Or le théâtre de Shakespeare pratique abondamment une technique qui pourrait nier la pertinence d'un travail sur le dégoût à son endroit : il s'agit de l'ironie dramatique. Ce procédé consiste à prévenir le public des événements à venir afin qu'ils disposent de plus d'informations sur le drame en cours que plusieurs des personnages sur scène et qu'ils jouissent de ce décalage : ainsi ils ne sont pas surpris par un meurtre mais se demandent

---

<sup>10</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Lectures and notes on Shakespeare and other English Poets*, London, George Bell and sons, 1884.

<sup>11</sup> Les spectateurs sont donc dans la même position qu'un enfant qui recevrait en cadeau un costume de Superman : une fois le costume endossé – une fois la représentation commencée – ils croient vraiment qu'ils sont Superman mais jamais ils ne sauteront du toit de leur maison ! En d'autres termes, ils savent qu'ils ne sont pas ce qu'ils jouent sincèrement à être. La différence entre le spectateur de théâtre et l'enfant costumé est que l'adulte au théâtre ne joue pas. Il joue à jouer.

comment l'acte qui va se produire va être commis par le meurtrier qui aura été désigné en amont. L'élimination révoltante du bon roi Duncan dans *Macbeth* est fomentée par le héros et son épouse et le dégoût qu'aurait pu susciter un assassinat sanglant et inattendu est émoussé par les joutes introspectives auxquelles se livre le héros tragique qui avance, armes aux poings, vers le roi endormi. Le terrain sur lequel se tisse l'intrigue est déminé... Il y a donc très peu de surprises pour les spectateurs au cours d'une représentation d'une pièce de Shakespeare<sup>12</sup>. L'acte révoltant, intolérable, qui marque le point d'orgue des tragédies de Shakespeare – les meurtres violents de Duncan, de Desdémone ou de Clarence dans *Richard III* – sont donc généralement déconstruits par la crise de conscience qui caractérise le parcours du héros tragique. Le temps joue son rôle d'atténuateur avant même la réalisation du meurtre violent. Revenons à *Macbeth* : le général de l'armée écossaise aime Duncan, le roi qu'il doit tuer afin de devenir roi à sa place. Cet amour, dont Lady Macbeth souligne la sincérité, ne va pas être assez fort pour retenir le bras du guerrier ; et le meurtre sera commis puis raconté par le héros tragique. Le public ne va pas voir la lame s'enfoncer dans le corps du vieil homme qui ressemble, nous dit-on, au père de Lady Macbeth. On voit seulement Macbeth revenir de la chambre du roi avec les dagues ensanglantées et on assiste aux conséquences de l'acte. Cependant, l'énucléation de Gloucester dans *Le Roi Lear* a lieu sur scène et bien qu'anticipée par les spectateurs, elle reste empreinte d'une grande violence. De même, la mort de Desdémone est révoltante et le public souffre de ne pas pouvoir – comme les cieux que Lady Macbeth imagine observant les assassins à travers la couverture de la nuit – crier « arrête, arrête » au Maure dont le cœur a été endurci par les mots de Iago. Mais le meurtre commis sur scène s'inscrit dans un processus esthétique : il est une phase dans le développement de personnages et dans la construction d'un édifice dramatique à visée esthétique : les événements représentés sur scène participent de l'élaboration d'un spectacle cohérent dont les différentes étapes canalisent des sentiments que le dramaturge contrôle parfaitement. Le théâtre est une douce tyrannie émotionnelle.

Le théâtre de Webster est moins nuancé que celui de Shakespeare en ce sens qu'il se livre plus directement aux effets du spectaculaire. Les actes violents ne sont pas systématiquement annoncés et leur brutalité immédiate rend le spectacle plus dérangent. La mise en place de statues de cire ensanglantées représentant les enfants et le mari de la Duchesse, sa mort et celle de sa suivante par strangulation peuvent surprendre le spectateur qui peut s'attendre à un revirement de la part du meurtrier hésitant qu'est Bosola. L'empoisonnement de Julia par le Cardinal qui lui demande d'embrasser une Bible empoisonnée peut susciter choc et indignation, tout particulièrement dans un pays protestant. La Réforme a en effet souligné la primeur et la sacralité du texte biblique. De même, dans *Le Diable Blanc*, l'empoisonnement d'Isabella grâce à un portrait empoisonné peut susciter de profonds sentiments de rejet. La première scène de la *Tragédie du Vengeur*, hypothétiquement écrite par Cyril Tourneur, est choquante en soi puisqu'elle montre un jeune homme se promenant avec la tête de son ex petite amie dont il entend venger la mort par empoisonnement. Mais le spectateur contemporain est partagé entre le dégoût que le personnage souhaite partager avec le public et celui que suscite sa présence sur scène dans de telles conditions.

Que l'horreur soit annoncée ou non, les spectateurs de théâtre sont assaillis par les sentiments mêlés que suscite leur positionnement en tant que voyeurs. Le dégoût de soi semble finalement plus fort et plus efficace sur le plan dramatique que la monstration.

*Titus Andronicus* est une pièce de 1590. Avant elle, Shakespeare avait seulement écrit *Henry VI* et *Le Roi Jean*, deux pièces historiques. Le dramaturge élisabéthain a rapidement renoncé à la monstration directe de la cruauté. Le dégoût peut même être inclus dans des scènes de comédie

---

<sup>12</sup> On peut toutefois noter que la mort de Cordélie dans *Le Roi Lear* ainsi que la résurrection d'Hermione dans *Le Conte d'Hiver* sont des exceptions notoires. Mais ces scènes précises produisent surprise ou sidération, et non pas véritablement dégoût.

et faire naître un sourire sur les visages des spectateurs, voire provoquer le rire. En effet, le tout début de *La Nuit des rois* de Shakespeare montre le Duc d'Illyrie, Orsino, le petit ours, entouré des membres de sa Cour uniquement masculine. Il écoute de la musique et s'exclame soudain – ce sont les premiers mots de la pièce : « Si la musique nourrit l'amour, jouez encore ». Mais il ajoute : « Donnez-m'en à l'excès, et que l'indigestion / rende l'appétit malade, puis le tue. Rejouez ces notes : elles tombaient comme une mort » (I, 1, 1-4). C'est une invitation à goûter les affres suaves du dégoût qu'Orsino se lance ; dégoût de l'estomac trop plein et de l'écoeurement dont le personnage nourrit et sature le sentiment amoureux. Les seigneurs qui l'entourent et assistent impuissants au spectacle de féminisation de leur maître sont révoltés par ce qu'ils voient et Curio s'empresse de lui dire : « Et si vous alliez chasser, mon seigneur ? » afin de le remettre sur la voie de la masculinité. Mais en vain... Il est tentant de suggérer que la vue de cet homme alangui sur sa couche et qui rêve d'une surabondance de fleurs et parfums leur inspire du dégoût. De plus la femme, ce « sac de fiente » comme l'appelle Odon de Cluny<sup>13</sup>, pouvait, par sa seule présence, susciter le dégoût.

Avec le temps et l'expérience, une forme plus subtile de dégoût semble l'emporter chez le dramaturge élisabéthain, qui tend à se détourner de la débauche de cruauté sanglante à laquelle il avait eu recours dans *Titus Andronicus* et qui va resurgir dans le théâtre jacobéen : le goût du sang versé va céder la place au goût du Mal insidieux et au dégoût de soi. Ainsi Richard Gloucester, qui va devenir le célèbre Richard III, peut occuper toute la scène à la fin de *Henry VI* et faire la démonstration de sa capacité à séduire le public – séduire s'entendant au sens premier du terme, à savoir s'approprier, prendre à soi. Les spectateurs sont en effet pris comme témoins impuissants de ses manigances. Le cas du grand personnage machiavélique est intéressant car il présente, dès la scène 2 de l'acte I de *Richard III*, une forme subtile de dégoût. En effet, en quelques minutes, il parvient à conquérir le cœur de la jeune Lady Anne dont il a tué le mari et le beau-père sur le champ de bataille. Bien que folle de rage et remplie de haine pour le personnage répugnant et difforme, elle se laisse apprivoiser. C'est pour jouir de sa beauté, lui dit-il, qu'il a tué son mari et qu'il aurait pu détruire la terre entière. Le dégoût du spectateur ne naît pas du spectacle de cette odieuse séduction qui suscite plutôt une forme d'admiration. Même s'ils n'approuvent en rien l'attitude du Dom Juan estropié, ils ne peuvent pas ne pas être fascinés par son audace. Richard est brillant et il maîtrise parfaitement la situation tout au long de cette scène d'une intensité rare. C'est paradoxalement Richard lui-même qui se dit dégoûté par l'exploit qu'il vient d'accomplir, comme s'il était le spectateur de son propre spectacle. Alors que la belle Lady Anne s'éloigne en l'assurant de son amour pour lui, Richard se tourne vers la salle et dit au public dont il semble sentir la présence (I, 2, 232-255) :

A-t-on jamais séduit une femme dans ces conditions ?  
 A-t-on jamais conquis une femme dans ces conditions ?  
 Elle va être mienne, mais je ne vais pas la garder longtemps.  
 Et quoi ? Moi qui ai tué son mari et son père :  
 La conquérir malgré la haine extrême qui habitait son cœur,  
 La bouche pleine de jurons, les yeux remplis de larmes,  
 À côté de la preuve sanglante de ma haine,  
 Alors que Dieu, sa conscience, et ces obstacles se dressaient contre moi,  
 Et qu'aucun ami ne plaiderait ma cause  
 Si ce n'est le Diable en personne et des regards trompeurs ?  
 Ha !  
 A-t-elle déjà oublié ce prince vaillant  
 Edouard, son seigneur, que j'ai (il y a de cela trois mois)  
 Poignardé dans ma furie à Tewkesbury ?  
 Un gentilhomme si doux et si adorable  
 Doté par la Nature de nombreux atouts,  
 Jeune, vaillant, sage, et sans doute digne de la couronne,

<sup>13</sup> Sophie Cassagnes-Brouquet, *La vie des femmes au Moyen Âge*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2012.

Ne sera plus jamais égalé dans ce vaste monde.  
Et pourtant elle a posé les yeux sur moi,  
Moi qui ai récolté les fruits d'or de ce doux prince  
Et fait d'elle la veuve d'un lit de douleurs ?  
Sur moi dont la totalité n'équivaut pas la moitié d'Edouard ?  
Sur moi qui m'essouffle et suis aussi difforme<sup>14</sup> ?

Le personnage dégoûtant se dit dégoûté par la mollesse d'âme de cette femme qu'il s'est attaché à séduire afin de pouvoir la rejeter. Quant au public, il est pris au piège d'une pensée tordue et cruelle qui lui présente peut-être l'image séduisante de la liberté totale : celle d'une volonté que rien n'arrête et qui n'a pas de limite. Pas même le dégoût de soi. Il est vrai que Richard avance à grands pas, sans se laisser attendrir par le sort des siens ni la perspective de sa damnation. Sauf peut-être au réveil lorsque le personnage s'extirpe du cauchemar qui lui a montré sa propre mort et qu'il ne s'est pas encore recomposé.

Si le théâtre tend effectivement un reflet à la vie, l'image que proposent les tragédies élisabéthaine et jacobéenne montre un monde cruel où l'homme est un loup pour l'homme. Sa voracité première s'estompe à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle pour renaître de ses cendres au début du XVII<sup>e</sup> siècle et s'imposer avec force dans les tragédies de Webster. Cette courte démonstration a permis de constater que le dégoût permet aux hommes d'appréhender leurs limites. C'est lui qui marque le seuil de l'inhumain, c'est lui qui leur signale qu'ils s'aventurent au-delà d'une limite que leur temps définit. La Renaissance a été le théâtre de cette redéfinition : elle fut en effet une nouvelle naissance, une re-naissance. Le débat humaniste auquel je me réfère est illustré par un échange entre Macbeth et son épouse. À sa femme qui lui dit que le meurtre de Duncan fera de lui un vrai homme, le héros tragique répond que cet acte le rabaissera et fera de lui moins qu'un homme. Ce qui la rend **fier** le dégoûte. Il faut donc redéfinir la lisière de l'humain.

---

<sup>14</sup> Ma traduction.