



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

Audrey Brach

Le théâtre, « c'est où règne le Démon de  
l'inquiétude, du trouble et du désordre ».

*De Des satyres brutes, monstres et démons*  
à *La Pratique du Théâtre* : François Hédelin D'Aubignac.

Masterproef voorgedragen tot het behalen van de graad van  
Master in de Taal-en Letterkunde  
Nederlands – Frans  
2015-2016

Promotor      Prof. Dr. Alexander Roose  
Vakgroep Franse Letterkunde



## Remerciements

Je tiens tout d'abord à sincèrement remercier mon directeur de recherche, le Professeur A. Roose, qui m'a soutenue pendant l'entièreté de ce projet de mémoire. C'est lui qui m'a signalé l'intérêt d'une étude sur l'intratextualité entre les deux ouvrages de D'Aubignac et qui, indirectement, m'a fait découvrir un sujet passionnant sur lequel j'ai travaillé avec beaucoup de plaisir pendant plusieurs mois. Le professeur Roose a non seulement dirigé ma recherche, mais il m'a également fourni les sources fondamentales, parfois aux dépens de son propre temps, et a eu la patience de formuler des réponses à mes nombreuses questions. Si j'ai aujourd'hui mené ma recherche à une bonne fin, c'est en grande partie grâce à son soutien et son enthousiasme.

J'aimerais également remercier ma famille, qui a dû supporter mes histoires et anecdotes sur le théâtre démoniaque pendant tout ce temps (et pour encore une période, je crains), et en particulier ma mère, qui s'est transformée en lectrice, correctrice et commentatrice personnelle durant ce projet et qui n'a pas cessé de m'encourager, et mon père, qui s'est occupé de la relecture et correction finale de mon mémoire. Merci aussi à mon beau-père pour le coup de pouce et à mes parents de me donner l'opportunité d'étudier au Canada pendant quatre mois : j'ai appris énormément de choses durant mon séjour, aussi bien sur le plan académique que sur le plan personnel, et je suis convaincue que, comme elle l'était déjà pour l'écriture de ce mémoire, cette expérience sera de grande valeur pour mon futur. Je mentionne finalement ma grand-mère, qui est ma providence en tout temps et que j'admire pour son courage inépuisable. Avec ce mémoire, j'espère lui offrir un texte intéressant sur un sujet qui nous passionne toutes les deux, la littérature française.

J'ai été surprise positivement par l'abondance de soutien cette année : merci à papi, Karen, Clair, Arne, Nicole et Marcel, et à la bande canadienne, Zahya, Jihane, Marine et Soukaïna.

Très reconnaissante du soutien que j'ai reçu, je remercie tout le monde qui a montré quelque intérêt pour mon projet.



# 1. Introduction

Le XVII<sup>e</sup> siècle est un siècle mouvementé en France. Politiquement parlant, le siècle est marqué par l'absolutisme du pouvoir royal, qui est mis en place par Louis XIII et Richelieu, mais qui atteint son apogée pendant le règne de Louis XIV, Roi-Soleil<sup>1</sup>. La devise de cette monarchie est qu'il faut « unifier et centraliser » et les autorités prennent donc le contrôle total du pays. Richelieu, Cardinal, premier ministre et homme de confiance de Louis XIII, développe non seulement une politique autoritaire, mais reprend également en main tous les autres domaines, et notamment le domaine culturel. Mais cette conception absolutiste n'est pas appréciée de tout le monde : les autorités doivent faire face à de nombreux conflits intérieurs, tels que l'opposition des « parlements parisiens et provinciaux »<sup>2</sup>, des multiples « révoltes populaires » et les nombreuses conspirations qui aboutissent à une révolte ultime pendant la Fronde (1649-1653)<sup>3</sup>. S'ajoute à cela l'implication française dans de nombreux conflits européens, dont la Guerre de Trente Ans est la plus importante. L'époque est conflictuelle pour la France et cette instabilité politique provoque une grande agitation dans le pays entier<sup>4</sup>. Des perturbations religieuses, liées à la Réforme et aux guerres de religion du XVI<sup>e</sup> siècle, contribuent également à ce désordre. Depuis l'édit de Nantes (1598), les protestants se regroupent « et détiennent des troupes et des villes ». Bien que Richelieu combatte activement le pouvoir croissant des protestants en brisant entre autres la sécession de la ville de La Rochelle (1628), devenue « la capitale du protestantisme français et la base de tous les soulèvements protestants », les huguenots constituent constamment un grand danger pour le royaume catholique qu'il désire unifier<sup>5</sup>. Un autre facteur du chaos religieux est le jansénisme de Port-Royal, que Darcos décrit comme « l'intransigeance d'une foi sans concession ». Quoiqu'officiellement, « la liberté religieuse n'existe pas », la France est sous l'emprise de « débats religieux » qui menacent l'autorité chrétienne<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, coll. Hachette Education, 1992, p. 120.

<sup>2</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 118-125.

<sup>3</sup> Lucien Bély, *Histoire de France illustrée*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, coll. Histoire Gisserot, 2009, p. 116-135.

<sup>4</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 118-125.

<sup>5</sup> Lucien Bély, *Op. cit.*, p. 122.

<sup>6</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 128-129.

A côté de ces agitations politiques et religieuses, le pays – et par extension l'Europe entière – est troublé par un retour à l'incertitude et l'insécurité. « L'élan optimiste de la Renaissance est retombé » : tout est remis en question<sup>7</sup> et la société est dominée par la peur. Et c'est cette peur, renforcée par la Peste Noire revenue en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle, qui déclenche l'angoisse diabolique qui dominera le pays pendant la première partie du siècle. Le peuple français étant sans cesse confronté à la mort, le satanisme s'empare de celui-ci. L'imaginaire démoniaque s'empare non seulement du peuple, mais il domine également la juridiction, ce qui implique que la chasse aux sorcières est ouverte. La France est sous l'emprise d'une véritable obsession de la sorcellerie : de nombreuses persécutions et procès ont lieu entre 1560 et 1630 et environ 60.000 condamnés trouvent la mort sur le bûcher<sup>8</sup>. En outre, plusieurs affaires de possessions occupent le pays, nous connaissons surtout « celles d'Aix (1611), de Loudun (1634) et de Louviers (1643) »<sup>9</sup>. La première partie du XVII<sup>e</sup> siècle est placée sous le signe du diable et il faudra attendre le début du XVIII<sup>e</sup> siècle pour que la peur démoniaque soit bannie de la France.

L'absolutisme de l'Etat et l'instabilité religieuse, accompagnés d'une peur diabolique, se reflètent dans la littérature de l'époque. Dans la première partie du siècle, la production de traités démonologiques fleurit : Jean Bodin avec *De la démonomanie des sorciers* lance une véritable mode de traités qui abordent non seulement la question démoniaque d'une perspective religieuse, mais qui développent également une nouvelle approche de la sorcellerie qui changera le fonctionnement de la justice<sup>10</sup>. Et ce ne sont pas seulement les théoriciens qui prennent la plume : n'importe qui, que ce soit un juge ou un théologien, se plonge dans l'étude démonologique<sup>11</sup>. Cette branche à cheval entre les études théologiques et juridiques connaît son apogée entre 1580 à 1640.

---

<sup>7</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 125.

<sup>8</sup> Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Raisons Politiques*, 5, janvier-avril 2002, p. 11-12.

<sup>9</sup> Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650) : Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000, p. 19.

<sup>10</sup> Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2015, p. 7.

<sup>11</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris, Plon, 1968, p. 137.

Après 1640, les choses évoluent quelque peu : résultat de la politique culturelle de Richelieu, l'art classique essaie de retrouver l'unité qui s'était perdue dans l'art baroque. Voulant éliminer « l'irrégularité, la fantaisie, l'imagination » de l'art et la liberté de création des artistes, le Cardinal s'impose alors comme « protecteur » ou « mécène obligatoire ». Dès lors, plus aucune production artistique n'échappe à l'œil du Roi et son ministre, qui veillent à ce que l'art français soit politiquement et religieusement correct<sup>12</sup>. Plus aucune critique envers les autorités n'est acceptée et Richelieu renforce ainsi l'autorité royale<sup>13</sup>. Dans l'optique d'encore élargir son contrôle et son pouvoir, le premier ministre crée l'Académie française en 1635, institution qui doit centraliser et codifier la vie artistique<sup>14</sup>. C'est ainsi que se développe le classicisme, dont les mots-clés sont la linéarité, l'unité et la clarté<sup>15</sup>. Si Richelieu vise tous les genres littéraires, il prête une attention particulière au théâtre. Amateur de théâtre, conscient de l'utilité politique de l'art dramatique, le Cardinal lance une réforme théâtrale et règle strictement le théâtre dans la « Déclaration royale du 16 avril 1641 »<sup>16</sup>. Non seulement, plusieurs théoriciens renforcent et étayent la politique classiciste de Richelieu en écrivant des ouvrages théoriques sur l'art dramatique, de nombreux dramaturges composent des pièces aujourd'hui très célèbres qui renforcent la politique du Cardinal<sup>17</sup>. C'est le siècle de Chapelain et La Mesnardière, mais aussi de Racine et Corneille.

Bien que le traité démonologique et le théâtre semblent être deux littératures très différentes, certains auteurs se sont consacrés à l'écriture des deux. Le plus célèbre est François Hédelin D'Aubignac. D'Aubignac (1604-1676) commence sa carrière comme avocat à Nemours. Très vite, il se déplace vers la capitale de la France, où il se fait remarquer par le Cardinal de Richelieu. D'Aubignac est alors engagé comme précepteur du neveu du Cardinal, le duc de Fronsac, et fait ainsi son entrée dans la maison de Richelieu. Ambitieux et érudit, D'Aubignac tente de se faire un nom en participant

---

<sup>12</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 125-129.

<sup>13</sup> Lucien Bély, *Op. cit.*, p. 122

<sup>14</sup> Timothy Murray, « 1634, 13 mars. L'académie française tient sa première réunion », dans *De la littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 260.

<sup>15</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 131.

<sup>16</sup> Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique. Tome 1 : Le premier XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2010, p. 137-140.

<sup>17</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 149-150

au projet de réforme théâtrale du premier ministre : à la demande de Richelieu, il écrit *La Pratique du Théâtre*, ouvrage de codification théâtrale. Cette œuvre rend D'Aubignac, entretemps devenu abbé, célèbre, mais son succès reste limité : la mort du Cardinal affaiblit sa position et sa crédibilité dans le champ littéraire. Les autres textes que publie l'abbé, tels que des pièces dramatiques ou des romans, ne reçoivent que peu d'appréciation. Bien que ses débuts fussent si prometteurs, D'Aubignac finit par abandonner ses ambitions érudites et s'exile de la cour. Charles Arnaud remarque combien D'Aubignac a, encore aujourd'hui, une mauvaise réputation : on le considère comme un « grotesque » ou « dédaigné » et on l'associe au « pédantisme » et à l'« étroitesse d'esprit ». Bref, il est « un des plus compromis de l'histoire littéraire »<sup>18</sup>.

Cependant, Hélène Baby estime que cette image simpliste ne fait pas honneur au nom de D'Aubignac<sup>19</sup>, et Arnaud se range à son opinion en décrivant D'Aubignac comme un homme qui remplit « une place importante dans la République des Lettres »<sup>20</sup>. Quoique sa carrière se termine en mineur, l'abbé D'Aubignac a joué un rôle important dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle. Et la meilleure preuve en est *La Pratique du Théâtre*, sans aucun doute son chef-d'œuvre. Cet ouvrage, qui « propose le condensé, avant la lettre, de la doctrine classique dans sa plus grande orthodoxie » et qui traite les « questions dramatiques les plus débattues du Grand Siècle », est fondamental<sup>21</sup>. D'Aubignac est le seul à publier « une œuvre complète » sur ce sujet et se distingue en outre de ses collègues en adoptant une méthodologie unique. C'est pourquoi Arnaud estime que l'œuvre de D'Aubignac devrait être considérée comme le « centre à une histoire des théories dramatiques de son époque »<sup>22</sup>.

Mais si l'abbé connu pour sa théorie dramatique, peu de personnes savent qu'il a également composé un traité démonologique. Avocat, âgé de 23 ans, D'Aubignac écrit *Des satyres brutes, monstres et démons*, traité dans lequel il parle de trois types de satyres : le démoniaque est un de ces trois types.

---

<sup>18</sup> Charles Arnaud, *Les théories dramatiques au XVII<sup>e</sup> siècle : études sur la vie et les œuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, A. Picard, 1988, p. 1-56.

<sup>19</sup> Hélène Baby, « Introduction », dans *La Pratique du théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 9.

<sup>20</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>21</sup> Hélène Baby, « Introduction », *Op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 1-2.

Certes, il s'agit d'un exercice de « jeune écolier »<sup>23</sup>, mais cet ouvrage mérite de l'attention car il semble jouer un rôle important dans la suite des publications de l'abbé.

Le lien entre les deux ouvrages est généralement négligé, toutefois quelques auteurs signalent que le traité démonologique du jeune D'Aubignac a influencé sa conception du théâtre. Timothy Murray qualifie par exemple le théâtre de D'Aubignac de « *demonical to the core* »<sup>24</sup> (« essentiellement démoniaque »), sans pour autant avoir le traité démonologique de 1627 en tête, et Laurence Giavarini signale que le fait que D'Aubignac soit en même temps démonologue et théoricien du théâtre n'est pas innocent (« [i]l n'est d'ailleurs pas indifférent que La Mesnardière et d'Aubignac, auteurs l'un d'une *Poétique* qui fait une large place à l'analyse des passions, l'autre d'une *Pratique du théâtre*, [aient] chacun écrit un texte sur le théâtre de la possession à Loudun »)<sup>25</sup>, et John D. Lyons remarque que le théâtre de D'Aubignac met sur scène un désordre démoniaque<sup>26</sup>. Alors que Murray, Giavarini et Lyons ne font que signaler cette étrange proximité, Amy Wygant a étudié l'affaire en détail (dans son ouvrage *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*). Elle remarque clairement un lien entre l'esprit démoniaque de l'abbé et sa vision théâtrale. Dans ce contexte, Wygant signale d'ailleurs également l'importance de la visite de D'Aubignac aux possédées de Loudun, sur lesquelles l'abbé a écrit un rapport<sup>27</sup>. Quoique Wygant propose une analyse déjà plus approfondie, elle n'examine pas tous les aspects des deux ouvrages. J'estime donc qu'une recherche plus poussée pourrait être utile.

---

<sup>23</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 59-61.

<sup>24</sup> Timothy Murray, cité par Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Hampshire, Ashgate, 2007, p. 123.

<sup>25</sup> Laurence Giavarini, « Le Gascon extravagant, la valeur de l'expérience et la fiction comme discours d'histoire (de Loudun) », 2007, <<http://dossiersgrihl.revues.org/225>> (consulté le 5 avril 2016).

<sup>26</sup> John D. Lyons, *Kingom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*, Indiana, Purdue University Press, 1999.

<sup>27</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Hampshire, Ashgate, 2007.

Ce mémoire vise à étudier en profondeur le lien entre les deux ouvrages afin de révéler l'intratextualité entre *Des satyres brutes, monstres et démons*<sup>28</sup> et *La Pratique du Théâtre*<sup>29</sup>. En examinant la structure, le contenu et le vocabulaire des deux textes, j'aimerais interroger le rapport entre les deux textes : en quoi consiste-t-il, jusqu'où peut-on retrouver des similitudes et quelle en est l'implication pour la vision théâtrale de l'abbé D'Aubignac ? Etant donné qu'il s'agit de deux textes théoriques, j'ajoute également un texte pratique à mon étude, à savoir les *Dissertations contre Corneille*<sup>30</sup>, texte au moyen duquel je vérifierai mes constatations intratextuelles.

D'abord, je me focaliserai sur la démonologie au XVII<sup>e</sup> siècle en esquisant le cadre social, juridique et culturel dans lequel ce genre littéraire connaît une renaissance. Ensuite, j'examinerai quelle place occupe *Des satyres brutes, monstres et démons* dans cette tradition démonologique : il s'agira de présenter le compte rendu de l'œuvre et d'élaborer une réflexion sur les caractéristiques et le but du texte. Puis, je m'intéresserai à D'Aubignac lui-même, en résumant sa carrière et en parlant de son chef-d'œuvre, *La Pratique du Théâtre*. Une fois que les deux ouvrages auront été présentés, j'entreprendrai une étude comparative. Je distinguerai trois éléments intratextuels, après quoi je signalerai quelles sont les différences fondamentales. Finalement, je terminerai par une étude des *Dissertations contre Corneille*, par laquelle je veux vérifier si et comment la vision théâtrale de l'abbé est influencée par l'esprit démonologique dans la pratique.

---

<sup>28</sup> Pour cette étude, j'ai principalement eu recours à l'édition de Gilles Banderier : François Hédélain D'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, éd. Gilles Banderier, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2003 [1627]. Par la suite, j'indiquerai ce texte par DS, en y ajoutant les pages citées. Je veux cependant signaler qu'il existe également une édition du texte dans la version de 1888 : François Hédélain D'Aubignac, *Des Satyres Brutes, Monstres et Démons. De leur nature et adoration. Contre l'opinion de ceux qui ont estimé les Satyres être une espèce d'hommes distincts et séparez des Adamiques*, Paris, Isidore Liseux, 1888 [1627].

<sup>29</sup> J'emploie ici l'édition d'Hélène Baby : François Hédélain D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011. Dans cette étude, je ferai référence à cet ouvrage par PT, en y ajoutant les pages citées.

<sup>30</sup> Dans ce mémoire, j'emploie l'édition de Hammond et Hawcroft : François Hédélain D'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995. Par la suite, j'indiquerai ce texte par DC, en y ajoutant les pages citées.

## 2. La démonologie au XVII<sup>e</sup> siècle

### 2.1 La montée du satanisme à partir de 1550

L'émergence de la modernité qui caractérise la Renaissance en Europe est accompagnée d'une immense peur du diable. Cette peur n'est pas nouvelle : elle date du Moyen Age, où les concepts et images démoniaques étaient déjà omniprésents dans la société<sup>31</sup>. Cependant, l'angoisse diabolique médiévale est fondamentalement différente de celle au XVI<sup>e</sup> siècle car au Moyen Age, elle était réprimée par « la concurrence d'hérésie ». Cet élément disparaît au XVI<sup>e</sup> siècle. C'est pourquoi la peur du diable « reprend vigueur » dans les années 1580 et qu'elle influence profondément la vie quotidienne des Français jusqu'en 1640<sup>32</sup>.

La chasse aux sorcières est dès lors ouverte. Une première phase de persécutions sévit de 1547 à 1560. A cette époque, les juges se réfèrent seulement à un ouvrage fondamental concernant la sorcellerie, le *Malleus Maleficarum*, écrit par les inquisiteurs Heinrich Institoris et Jacob Sprenger dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle mais réédité de nombreuses fois au cours des siècles suivants<sup>33</sup>. Dans ce traité, dont le titre signifie *Marteau des sorcières*, les auteurs se focalisent sur la nature et les actions des sorcières et s'intéressent au procès de sorcellerie<sup>34</sup>. Marianne Closson remarque que Sprenger et Institoris proposent une définition remarquable de la sorcellerie selon laquelle le sorcier ou la sorcière ne se rend pas seulement coupable du « maléfice », mais également, « et bientôt exclusivement, par le pacte diabolique qui transforme la sorcière, ou plus rarement le sorcier, en suppôt de Satan, agent du diable dans le monde »<sup>35</sup>. C'est donc grâce à la soumission des sorcières, qui remplissent une fonction d' « agent », que le Diable peut « agir dans la réalité et sur le réel »<sup>36</sup>.

---

<sup>31</sup> Jean Delumeau, *La peur en Occident. XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Une cité assiégée*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1978, p. 304.

<sup>32</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 75-76.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 75-76 et p. 122.

<sup>34</sup> Jean-Pierre Dedieu, « Henri Institoris et Jacques Sprenger, Le marteau des sorcières (*Malleus Maleficarum*) [compte rendu] », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 46, 6, 1991, <[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1991\\_num\\_46\\_6\\_279011\\_t1\\_1294\\_0000\\_000](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1991_num_46_6_279011_t1_1294_0000_000)> (consulté le 23 février 2016).

<sup>35</sup> Marianne Closson, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Art. cit.*, p. 11-12.

Longtemps, le *Malleus Maleficarum* a été la référence juridique concernant la condamnation de la sorcellerie, mais à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle naît le désir de « redéfinir » la démonologie et d'« assurer sa place dans la jurisprudence » en France. Ce désir se traduit en une production nouvelle et abondante de traités démonologiques et va de pair avec des « épidémies de poursuites » et une « vague de procès » à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup>.

## 2.2 L'apogée de la démonologie : 1580 - 1640<sup>38</sup>

*De la démonomanie des sorciers* de Jean Bodin, publié en 1580, annonce une nouvelle approche de la sorcellerie par la justice. C'est aussi le début d'une vague de traités démonologiques. Virginia Krause considère Jean Bodin comme le démonologue français le plus influent : il est le premier à publier un ouvrage sur la démonologie et cet ouvrage suscite de nombreuses réactions, entre autres de la part de Henry Boguet, Michel de Montaigne et Pierre Le Loyer. *De la démonomanie des sorciers* connaît un tel succès que les savants le considèrent très vite comme remplaçant du *Malleus maleficarum* et ainsi, Jean Bodin introduit les persécutions dans la justice moderne et séculière<sup>39</sup>.

Beaucoup d'autres suivent l'exemple de Bodin : juges, théologiens ou d'autres personnes qui ressentent le besoin d'exprimer leurs idées se transforment en théoriciens et écrivent des traités démonologiques<sup>40</sup>. Krause mentionne quelques ouvrages des nombreux traités démonologiques entre 1580 et 1640 : le *Demonolâtria* (1595) de Nicolas Rémy et le *Discours exécration des sorciers* (1602) d'Henri Broguet, écrits par des magistrats qui ont de l'expérience professionnelle en la matière, mais également le chapitre « Des boyteux » dans les *Essais* de Michel de Montaigne dans lequel le philosophe formule une critique de la démonologie contemporaine<sup>41</sup>. Tous ces « spécialistes des actions diaboliques » tentent « de décrire la complicité et la malveillance des hommes qui se sont livrés

---

<sup>37</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 121-126.

<sup>38</sup> Je suis la délimitation que propose Robert Mandrou sur l'apogée de la démonologie. Mandrou considère les années 1580 comme le début d'une période d'obsession démonologique, obsession traduite en de nombreuses « publications polémiques » sur ce sujet. A partir de 1640, Mandrou parle d'un « reflux », dans Robert Mandrou, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>39</sup> Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, *Op. cit.*, 2015, p. 7.

<sup>40</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 137.

<sup>41</sup> Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, *Op. cit.*, p. 6-7.

au Démon », c'est-à-dire qu'ils parlent de « la marque et [des] descriptions du sabbat » et qu'ils rapportent « quelques-uns des innombrables méfaits avoués et consignés dans les procédures ». Suite à cette littérature consacrée au Diable, « [l]a croyance dans l'existence d'une hérésie sorcière, d'une secte adoratrice du Diable et visant à la destruction de l'ordre divin dans un combat eschatologique, [devient] un objet imaginaire de plus en plus cohérent »<sup>42</sup>. De cette façon, les « représentants de la culture savante ou dominante » ont, petit à petit, construit ce que Sophie Houdard appelle le « mythe de la sorcière ou du sorcier juré »<sup>43</sup>. Mandrou remarque qu'en un sens, ces démonologues sont les « continuateurs d'une longue tradition » : convaincus « de la validité de leur cause », ils estiment qu'il faut combattre la sorcellerie et qu'il est important d'informer le lecteur conscient du danger satanique. C'est pourquoi ces spécialistes ressassent constamment tous les exemples possibles : « les ruses du Démon sont variées » et chaque nouvelle histoire doit contribuer à la mise en conscience du lecteur. Mais en même temps, ils se distinguent de leurs prédécesseurs car « ils plaident », estime Mandrou. Plutôt qu'en ignorer l'existence, cette nouvelle génération de démonologues répond aux contestations de la sorcellerie. Les démonologues exposent leurs doutes sur le contenu des contestations et les réfutent avec des arguments bien étayés<sup>44</sup>.

La diffusion de la pensée démonologique à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et au début du XVII<sup>e</sup> siècle est accompagnée par une vague de poursuites en France<sup>45</sup>. La « folie persécutrice »<sup>46</sup> aboutit à d'innombrables procès, de multiples dénonciations et de nombreuses exécutions entre 1560 et 1630<sup>47</sup>. Ces condamnations sont fondées sur un élément déterminant qui revient dans chaque procès, l'aveu, que Virginia Krause considère comme la « clé de voûte » du procès démonologique. Krause fait remarquer que l'aveu remplit deux fonctions fondamentales dans ce contexte. Premièrement, l'aveu a une fonction juridique car il constitue la preuve de culpabilité du sorcier ou de la sorcière durant le

---

<sup>42</sup> Marianne Closson, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>43</sup> Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Art. cit.*, p. 14.

<sup>44</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 146-151.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>46</sup> Jean Delumeau, *Op. cit.*, p. 455-456.

<sup>47</sup> Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Art. cit.*, p. 15.

procès judiciaire. Deuxièmement, l'aveu remplit une fonction épistémologique car le démonologue ne peut percer le mystère de la sorcellerie que par la confession<sup>48</sup>. L'importance attribuée à l'aveu n'est pas accidentelle : sans confession, il n'y aurait pas eu de démonologie et sans démonologie, il n'y aurait pas eu de sorcières. Autrement dit, le sujet/le personnage de la sorcière a été créé par la même institution qui veut détruire la sorcière. Comme il l'explique dans le premier tome de *L'Histoire de la sexualité*, Michel Foucault est convaincu que les réformes juridiques et religieuses ont influencé la conception de la notion de sorcière<sup>49</sup>. Selon lui, la technique de l'aveu a été mise en place au XIII<sup>e</sup> siècle, lorsqu'une « [d]issémination [...] des procédures d'aveu, [une] localisation multiple de leur contrainte, [une] extension de leur domaine » a eu lieu. Depuis le Moyen Age, les sociétés occidentales considèrent l'aveu comme un des « rituels majeurs » en « la production de la vérité » et tout doucement, la confession a entamé un « rôle central dans l'ordre des pouvoirs civils et religieux »<sup>50</sup>. Foucault remarque que dans ce contexte, l'influence du christianisme ne doit pas être sous-estimée. Il est convaincu que la notion d'aveu est idéalisée sous influence de l'Eglise et par conséquent adoptée par la justice et la démonologie. Cette notion idéalisée de la confession trouve ses origines dans « la pratique de la pénitence », estime Foucault<sup>51</sup>. Selon la pénitence chrétienne, la technique de confession est un instrument qui doit être employé afin de révéler une vérité intime, singulière et profondément personnelle, plutôt qu'une technique impersonnelle par laquelle on exerce un pouvoir. A ceci se joint la conviction chrétienne que tout le monde possède une vérité essentiellement personnelle et intérieure qui doit être libérée par – le cercle est complet – la confession<sup>52</sup>. Dès lors, l'aveu est donc « devenu, en Occident, une des techniques les plus hautement valorisées pour produire le vrai ». Mais la confession ne se fait pas toujours spontanément. Dans ce cas-là, « l'aveu est extorqué » ou « on le débusque dans l'âme ou on l'arrache au corps ». Depuis le Moyen Age, la torture

---

<sup>48</sup> Virginia Krause, « Sorcellerie et subjectivité : la sorcière, bête d'aveu ? ("Les Anormaux" dans le sillon de "l'Histoire de la sexualité") », conférence en ligne, 2012, < [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/sorcellerie\\_et\\_subjectivite\\_la\\_sorciere\\_bete\\_d\\_aveu\\_les\\_anormaux\\_dans\\_le\\_sillon\\_de\\_l\\_histoire\\_de\\_la\\_sexualite\\_virginia\\_krause.11028](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/sorcellerie_et_subjectivite_la_sorciere_bete_d_aveu_les_anormaux_dans_le_sillon_de_l_histoire_de_la_sexualite_virginia_krause.11028)> (consulté le 12 mars 2016).

<sup>49</sup> Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, *Op. cit.*, p. 20.

<sup>50</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 78-85.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

<sup>52</sup> Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, *Op. cit.*, p. 42-43.

accompagne l'aveu « comme une ombre » et « le soutient quand il se dérobe ». C'est pourquoi Foucault conclut que l'homme, en Occident, « est devenu une bête d'aveu » : une fois qu'il est convaincu que la personne devant lui est un sorcier ou une sorcière, il est prêt à adopter toutes les méthodes pour obtenir une confession de la victime<sup>53</sup>. La combinaison de la conception de la sorcière comme personne dont il faut extraire la vérité afin de la libérer et la « volonté de savoir » du démonologue est fatale. Foucault avertit le lecteur de ne pas tomber dans le piège de croire qu'un sujet préalable peut s'exprimer dans un aveu. Au contraire, la sorcière ne peut pas être séparée du cadre démonologique et juridique<sup>54</sup>. Il s'agit d'une « institution-sorcellerie » qui crée la sorcière et qui désire la détruire en même temps en exerçant un certain pouvoir « à travers les surveillances, les interrogatoires, les décrets de l'Inquisition »<sup>55</sup>. Autrement dit, le démonologue ou le juge, celui qui écoute, a du pouvoir. La sorcière, celle qui parle ou plutôt celle qui doit parler, n'a donc pas d'autre choix que de satisfaire la volonté de savoir de son interrogateur en acceptant « de prendre la première personne ». Tout est largement prescrit à l'avance, la sorcière n'a qu'à admettre sa responsabilité : elle doit admettre avoir participé au sabbat, avoir signé un pacte avec le diable et avoir eu des relations charnelles avec des démons<sup>56</sup>.

Parallèlement aux persécutions se développent « des phénomènes hystériques », ou mieux, des « possessions diaboliques », qui causent les fameux scandales d'Aix (1611), Loudun (1634) et Louviers (1647)<sup>57</sup>. Selon Jules Michelet, le déroulement des trois affaires était similaire : « Les trois affaires sont unes et identiques. Toujours le prêtre libertin, toujours le moine jaloux et la nonne furieuse par qui on fait parler le Diable, et le prêtre brûlé à la fin. »<sup>58</sup>. L'affaire qui a suscité le plus grand scandale est la possession à Loudun, où Jeanne des Anges, prieure d'un couvent d'Ursulines situé « dans une ville divisée entre protestants et catholiques » est possédée du diable en 1632. Très

---

<sup>53</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I : La volonté de savoir*, *Op. cit.*, p. 79-80.

<sup>54</sup> Virginia Krause, « Sorcellerie et subjectivité : la sorcière, bête d'aveu ? ("Les Anormaux" dans le sillon de "l'Histoire de la sexualité") », *Op. cit.*

<sup>55</sup> Michel Foucault, « Sorcellerie et folie », *Ecrits et Dits II, 1976-1979*, éd. Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2011, p. 90. (Dans « Sorcellerie et folie », Foucault compare la situation de la sorcière à celle du malade au XX<sup>e</sup> siècle. Il signale qu'il y a une continuité historique entre « l'institution-sorcellerie » de l'époque moderne et « l'institution-psychiatrie » de son époque. La « sorcière » aussi bien que le « malade » sont donc les produits des institutions vouées à leur destruction.)

<sup>56</sup> Virginia Krause, « Sorcellerie et subjectivité : la sorcière, bête d'aveu ? ("Les Anormaux" dans le sillon de "l'Histoire de la sexualité") », *Op. cit.*

<sup>57</sup> Jean Delumeau, *Op. cit.*, p. 457.

<sup>58</sup> Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 1966, p. 198-199.

vite, d'autres moniales suivent et toutes accusent une même personne d'être responsable de leur possession satanique : Urbain Grandier, un « prêtre de grand renom, bon prédicateur et confesseur » qui a aussi la réputation de coureur de jupons. Au départ, rien n'est entrepris contre Grandier, mais lorsque le prêtre tire dans les jambes des autorités à Paris en s'opposant à la démolition du château de Loudun, cette démolition étant une opération politique importante lancée par Richelieu, Grandier attire l'attention des autorités : Martin de Laubardemont est envoyé à Loudun pour engager une procédure contre Grandier et s'informer de l'agitation dans le couvent de Jeanne des Anges. Laubardemont, qui n'est pas inexpérimenté en poursuites de sorcellerie, arrête et emprisonne Grandier, qui sert dès lors de bouc émissaire pour le malheur qui est arrivé aux sœurs. Entretemps, des exorcismes publics ont lieu dans la ville de Loudun, pendant lesquels les possédées accusent de nouveau Urbain Grandier et exigent sa mort. Grandier a beau clamer son innocence, le prêtre est condamné à mort et exécuté publiquement en août 1634. Toutefois, sa mort ne change rien : le diable ne quitte pas le couvent et les nonnes, inspirées par Jeanne des Anges, accusent dès lors « tous ceux qui ont pris le parti de Grandier ». Une fois que les autorités religieuses se rendent compte que la prieure met tout en œuvre pour que les exorcismes, lui procurant de l'agrément, continuent, ils prennent panique et changent de cap : les exorcistes présents sont renvoyés en décembre 1637 et le Jésuite Jean Joseph Surin prend leur place. Autrement dit, fini les exorcismes publics, fini le spectacle, et quelque temps plus tard : fini les possessions. Evidemment, cela n'est pas apprécié car finalement, Grandier a été exécuté suite aux folies d'une femme intoxiquée par le spectacle et l'attention<sup>59</sup>. Il n'est donc pas étonnant que la possession de Loudun forme un sujet très commenté dans la littérature de cette époque et qu'elle suscite encore et toujours de nombreuses réactions aujourd'hui<sup>60</sup>.

Bien que la production de littérature démonologique aille de pair avec une folie persécutrice à la fin du XVI<sup>e</sup> et le début du XVII<sup>e</sup> siècle, cela n'implique pas nécessairement qu'un lien de cause à effet puisse être établi entre les deux phénomènes. R. Mandrou trouve le juste milieu en concluant

---

<sup>59</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, Op. cit., p. 210-219.

<sup>60</sup> Pour un rapport et une étude détaillée de l'affaire des possessions à Loudun, voir Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, 1970.

qu'il est difficile d'explorer « l'épidémie de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle », mais qu'il est sûr qu'elle a été accompagnée d'une « abondante littérature d'autojustification », faisant référence aux juges-théoriciens qui argumentaient en faveur d'une opinion et qui – ayant des remords ou pas – voulaient justifier leur jugement. Ce sont d'ailleurs surtout les traités « consacrés à prouver la toute puissance du démon », dont l'existence favorise donc le lien direct entre la littérature et les persécutions, qui ont connu un grand écho, et ça aux dépens des ouvrages des « voix des hésitants »<sup>61</sup>. Une autre considération est proposée par Carlo Ginzburg, qui signale que « malheureusement », les historiens doivent se baser sur des sources écrites « doublement indirectes », c'est-à-dire qu'il s'agit déjà d'une transposition d'une culture orale et qu'en plus, ces sources sont souvent écrites par des personnes « liées plus ou moins ouvertement à la culture dominante ». Ceci implique que lorsque les pensées, croyances et espérances de couches inférieures de la société – telles que les paysans et les artisans – nous parviennent, elles nous parviennent « presque toujours à travers des filtres et des intermédiaires déformants »<sup>62</sup>. S. Houdard résume que « [c]'est en acceptant l'idée que les sources ne sont pas autoréférentielles, mais qu'elles sont des traces, fussent-elles déformées, de la réalité, que l'on peut s'approcher de l'énigme historique que constitue la chasse aux sorciers »<sup>63</sup>.

### 2.3 Le reflux après 1640

Après 1640, un changement de mentalité prend place en France. D'une part, les « conceptions héritées d'un lointain passé » et glorifiées par les démonologues à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle « demeurent toujours vivantes », et ceci surtout dans les milieux populaires, où elles nourrissent « des paniques épidémiques » fort semblables à celles d'auparavant, et dans les milieux d'officiers de « la petite robe ». Mais d'autre part, il naît un débat qui remet en question les persécutions et qui vit surtout dans le groupe social constitué du « personnel des cours souveraines »,

---

<sup>61</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 152.

<sup>62</sup> Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVI<sup>e</sup> siècle*, Traduction de M. Aymard, Paris, Flammarion, 1980, p. 9.

<sup>63</sup> Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Art. cit.*, p. 18.

des « conseillers », des « avocats » et des « procureurs ». Petit à petit, cette deuxième conception gagne du terrain, mais il faudra attendre jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle avant qu'elle ne soit définitivement acceptée. R. Mandrou mentionne trois événements capitaux pour le reflux des persécutions. D'abord, les années quarante sont marquées par une première grande « épidémie rurale », alors qu'à Paris, la polémique s'opposant aux persécutions s'enflamme après l'affaire de Louviers. Les premiers signes d'hésitations apparaissent dans les parlements provinciaux, qui ne désirent ni adhérer « aux thèses parisiennes », ni s'attacher « à la jurisprudence traditionnelle ». Cette « incohérence » reste en place jusqu'à ce que se produise la deuxième épidémie rurale pendant les années 1670, « contre laquelle intervient alors l'autorité royale » en obligeant les parlements provinciaux à adopter « la jurisprudence établie par les magistrats parisiens un bon quart de siècle auparavant ». Mais le basculement définitif ne se fait que très lentement et « péniblement » dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, où « la délimitation exacte qui disqualifie le crime et le réduit peu à peu au simple délit commis par les escrocs, charlatans ou diseurs de bonne aventure » est enfin fixée. Un siècle après l'apogée des traités démonologiques et la vague de persécutions, la sorcellerie n'est plus qu'une trace « d'une ancienne tradition définitivement reniée par la magistrature »<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, *Op. cit.*, p. 267-268.

### 3. Des satyres brutes, monstres et démons de François Hédelin D'Aubignac

#### 3.1 Un « petit ouvrage » sur une « question nouvelle »

C'est dans ce contexte de folie persécutrice et de tradition démonologique de la fin du XVI<sup>e</sup> et du début du XVII<sup>e</sup> siècle que François Hédelin D'Aubignac publie en 1627 son ouvrage *Des satyres brutes, monstres et démons*<sup>65</sup>. François Hédelin D'Aubignac, mieux connu sous le nom d'abbé D'Aubignac, est à cette époque avocat au Parlement, mais fera surtout carrière dans la maison de Richelieu, comme précepteur du neveu du Cardinal mais aussi en tant que théoricien du théâtre<sup>66</sup>. D'Aubignac entreprend le projet de « [c]e petit ouvrage » qui traite d'une « question [...] nouvelle » pour prouver que « ceux qui se sont imaginés [...] que les Satyres étaient hommes » ont tort. Quoiqu'il traite un sujet qui risque d'entraîner de la langueur, D'Aubignac veut éviter à tout prix de décevoir ses lecteurs en employant une « méthode [...] extraordinaire » : il n'utilise pas trop de citations, il tente de « rendre [ses idées] moins ennuyeuses » et il ne se perd pas dans un discours sur le « nom de Satyre et de sa définition ». En d'autres termes, François Hédelin ne veut pas prêter attention aux futilités qui n'apportent aucune structure ou richesse au texte, mais il préfère « donner des choses solides et [...] importantes » au lecteur<sup>67</sup>.

Le traité de D'Aubignac contient cinq chapitres. Dans le premier chapitre, D'Aubignac défend la proposition « que les Satyres ne peuvent être hommes »<sup>68</sup>. Dans son raisonnement où le satyre ne peut pas être une créature supérieure à l'homme car ceci impliquerait qu'il a une nature angélique, ce qui est impossible à imaginer<sup>69</sup>, D'Aubignac soutient la thèse de Thomas d'Aquin qui avance qu'il n'existe pas « de créature intermédiaire entre l'ange et l'homme »<sup>70</sup>. Le contraire est également impossible selon D'Aubignac : étant donné qu'une caractéristique fondamentale de la nature de

---

<sup>65</sup> Le titre original de l'ouvrage est *Des satyres brutes, monstres et démons. De leur nature et adoration. Contre l'opinion de ceux qui ont estimé les Satyres être une espèce d'hommes distincts et séparés des Adamiques*.

<sup>66</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>67</sup> *DS*, p. 37-38.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>70</sup> Sophie Houdard, « Hédelin d'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, Texte établi, présenté et annoté par Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Million, « Petite collection Atopia », 2003, 214 p., *bibliographie et glossaire* », 2010, <<http://dossiersgrihl.revues.org/4222>> (consulté le 19 février 2016).

l'homme est qu'il est « libre » et qu'il ne peut donc pas exister de supériorité ou infériorité entre les hommes, le satyre par conséquent ne peut pas être une espèce d'homme inférieure aux Adamiques car ceci entraîne une opposition entre l'homme et la liberté. Un autre argument que D'Aubignac avance en faveur de sa thèse est que Dieu n'a créé qu'une espèce d'hommes, ce qui veut dire qu'après avoir créé Adam, le seul être qui a été créé « à sa semblance » en recevant la marque « de la Divinité », et Eve, créée parce que les Adamiques devaient être capables de se reproduire, « Dieu mit fin à l'ouvrage du monde ». Les satyres n'ont pas « cette image de la Divinité » et de ce fait, ils ne peuvent être hommes, car le but de Dieu en créant l'homme était bien d'imaginer une créature qui en est son portrait. D'Aubignac signale également que le satyre se distingue de l'homme par sa mortalité, alors que l'homme est doté d'une âme immortelle et jouit donc d'une « immortalité partielle ». D'Aubignac complète sa défense en réfutant directement quelques contre-arguments, comme l'idée que le satyre est homme vu qu'il possède les « trois degrés d'excellence » de l'homme, à savoir « la figure, la parole, et la ratiocination » (l'idée que les satyres détiennent ces qualités est une fausse idée) et l'argument que le satyre vit de la même manière que l'homme (aucune preuve concrète n'a jamais été avancée tandis que ça ne devrait quand même pas poser problème de nous apprendre quelque chose sur « leurs beaux faits, leurs façons de vivre, leurs lois, leur police » etc. si le satyre est une espèce d'hommes qui vit en société)<sup>71</sup>.

Les quatre chapitres suivants ont pour sujet les trois définitions que donne D'Aubignac au satyre. Ces trois définitions correspondent à trois types de satyres, à savoir le satyre « singe », le satyre « monstre » et le satyre « démon ». Premièrement, le satyre peut être « un animal du genre des singes ». Le satyre singe est un animal irraisonnable qui est moitié homme (dans ses « parties supérieures ») et moitié chèvre (dans ses « parties inférieures »), qui porte des cornes, marche debout et qui est connu pour sa « rage d'amour [...] excessive envers les femmes ». D'Aubignac remarque que les disciples de Bacchus étaient des « singes satyres », mais qu'ils sont entrés dans l'histoire comme des « demi-dieux » à cause des « fables » qui les ont interprétés comme tels « par allégorie ». Deuxièmement, il existe des satyres « monstres », qui naissent des rapports sexuels « d'animaux de

---

<sup>71</sup> DS, *Op. cit.*, p. 49-83.

deux espèces différentes » qui sortent alors « des termes qui leur sont prescrits ». Le monstre ne ressemble alors « ni à l'un ni à l'autre » de ses parents et n'est pas fécond de sorte qu'il ne peut pas reproduire. Il s'ensuit que les satyres monstres sont peu nombreux. Les monstres n'ont donc pas l'esprit de vie de l'homme et « ne peuvent être vivifi[é]s que d'une âme brutale et mortelle ». D'Aubignac anticipe alors sur une question/un contre-argument de ses adversaires qu'il « semble non seulement hors vraisemblance, mais un sacrilège à imaginer » que Dieu permette la naissance d'une telle affreuse créature : en donnant « la naissance à des créatures abominables, l'horreur du ciel, l'effroi de la terre, et qui portant en leur corps la figure humaine mêlée avec la brutale », Dieu décèle « par un juste jugement [...] la honte et l'infamie de leurs parents ». Troisièmement, il y a les satyres « démons ». Ceux-ci sont des suppôts du diable qui se déguisent de telle manière que les « païens » les ont adorés comme s'ils étaient des dieux. D'Aubignac explique que les païens, soutenus et stimulés par « la poésie », ont toujours été polythéistes, ce qui est évidemment une grande erreur car il n'y a qu'un vrai Dieu selon lui. Et cette erreur, ils l'ont payée cher car le diable, toujours prêt à ébranler l'autorité de Dieu, en a largement profité : étant donné que ça l'arrangeait que les gens crussent en plusieurs dieux (inexistants), il a mis tout en œuvre afin de « ten[ir] aveuglés » les gens. Car en adorant plusieurs dieux inexistants, les gens n'en adoraient en fait aucun, tel est le raisonnement diabolique. Ceci dit, le diable, sous forme de démons, « prenait possession des lieux propres à la demeure de ces dieux imaginaires » et les païens, ignorants de ce fait, ont ensuite adoré les démons. En d'autres mots, « [t]ous les dieux des païens étaient des démons malicieux, qui sous l'ombre des ténèbres de leur ignorance, ont usurpé le nom, les honneurs et l'autorité simulée de Dieu ». Selon D'Aubignac, les satyres démons, déguisés et se fondant entre les hommes, prenaient un malin plaisir à assister aux « cérémonies et hommages qui leur étaient rendus par les magiciens sous ombre de religion » lors des « fête[s] de Bacchus sur le mont de Parnasse ». Cette habitude démoniaque est encore toujours pratiquée aujourd'hui lors des « assemblées nocturnes des sorciers, que l'on nomme Sabbats » au lieu des Bacchanales, déclare D'Aubignac. Autrement dit, les cérémonies du sabbat sont des « cérémonies que les démons ont transportées des Bacchanales aux Sabbats »<sup>72</sup>. D'Aubignac reprend ici « l'essentiel

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 86-142.

des thèses évhéméristes et démonologiques » élaborées par les « spécialistes de la sorcellerie [...] depuis la fin du XVI<sup>e</sup> siècle » qui prétend que le sabbat des sorciers est « une trace vivante et persistante des bacchanales et des grandes fêtes bachiques de l'Antiquité »<sup>73</sup>.

### 3.2 Un traité démonologique ?

Bien que *Des Satyres Brutes, Monstres et Démons* fasse penser à un « catalogue étrange et curieux de monstres en tous genres » qui entre parfaitement dans la « tradition multiséculaire » qui étudie surtout au XVI<sup>e</sup> siècle « la question des monstres », l'ouvrage n'a pas connu un grand succès et est encore aujourd'hui souvent ignoré ou négligé par les spécialistes<sup>74</sup>. La preuve en est que D'Aubignac avait l'intention d'écrire une suite à son traité, comme il l'annonce dans l'« Avertissement » du livre, mais que cette suite ne verra jamais le jour :

Ce petit ouvrage pourtant sera les arrhes d'un plus grand auquel je suis maintenant comme engagé : car si mon espérance se trouve tant soit peu satisfaite du jugement et de la curiosité du public, j'achèverai comme j'ai commencé et cheminant sur les voies que je me suis moi-même tracées, je donnerai ce que j'ai pu recueillir des Hippocentaures, Tritons, Néréïdes, Géants, Pygmées, Acéphales, Arimaspes, Hommes coloré[s], et de tant d'autres monstres, dont les histoires font mention.<sup>75</sup>

La question se pose de savoir pourquoi le traité de D'Aubignac a été plutôt mal accueilli. S. Houdard remarque que D'Aubignac « triche quelque peu avec la vérité » en prétendant s'occuper d'une question nouvelle, comme il l'annonce dans l'avertissement. La vérité est que son ouvrage sur les monstres, « de savoir s'ils sont ou non des prodiges qui relèvent de la divination, et si les races d'hommes monstrueux existent à côté du genre humain », n'a rien d'innovant. Au contraire, même s'il s'inscrit dans la riche tradition des traités démoniaques de son époque en publiant ce livre, D'Aubignac n'apporte aucune nouveauté sur la question. Il propose plutôt ce que S. Houdard nomme

---

<sup>73</sup> Sophie Houdard, « Hédelin d'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, Texte établi, présenté et annoté par Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Millon, « Petite collection Atopia », 2003, 214 p., *bibliographie et glossaire* », *Op. cit.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *DS, Op. cit.*, p. 38-39.

« une compilation rapide » de ce qu’avaient dit ces prédécesseurs<sup>76</sup>, tels qu’Aristote, Hésiode, Plutarque mais aussi Ronsard<sup>77</sup>. Charles Arnaud n’a pas tort lorsqu’il écrit que dans ce que D’Aubignac nous offre, « [o]n voit que ce n’est pas précisément de l’actualité ». Aussi le but de D’Aubignac n’est-il sans doute pas d’apporter une nouvelle approche d’une longue tradition, mais de faire étalage de son érudition. C’est pourquoi Arnaud avance l’idée que le traité ne peut pas être considéré comme une « critique historique » mais qu’il faut le lire comme un exercice d’« un jeune écolier » qui « se content[e] de discuter et d’argumenter, de faire une thèse avec les deux parties obligées, réfutation et confirmation ». Pas très impressionné par la qualité de l’ouvrage, Arnaud compare *Des Satyres brutes, monstres et démons* à un mauvais plaidoyer et reproche à D’Aubignac de ne pas avoir examiné « comment, par quelle suite d’idées et de circonstances, des êtres appelés satyres ont pris place dans les croyances et la littérature antiques ». Peu important ces débats à D’Aubignac. Son objectif est de faire partie du champ des « intellectuels » de son époque. C’est pourquoi il consacre davantage une grande attention à la forme : « [c]’est toujours l’œuvre d’un écolier préoccupé de faire preuve de lecture et d’habileté syllogistique [...] [qui] met en branle tout l’énorme appareil de la dialectique et de l’érudition pour prouver sa thèse ». Pour résumer par les mots d’Arnaud : tout ce que D’Aubignac prouve en publiant *Des satyres brutes, monstres et démons* est qu’il est doué pour « parler de tout à propos de rien »<sup>78</sup>.

Mais pourquoi un avocat au parlement qui exerce son métier « avec quelques succès »<sup>79</sup> décide-t-il de mettre sa réputation en jeu en s’adonnant à l’écriture d’un traité sur les satyres, monstres et démons, un sujet plutôt étrange pour un jeune avocat de 23 ans ? Arnaud évoque un « hasard de lecture » qui met l’avocat en contact avec le monde des satyres<sup>80</sup>. Toutefois, François Hédélin a, si on peut le formuler ainsi, des antécédents concernant la démonologie : son grand-père,

---

<sup>76</sup> Sophie Houdard, « Hédélin d’Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, Texte établi, présenté et annoté par Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Million, « Petite collection Atopia », 2003, 214 p., *bibliographie et glossaire* », *Op. cit.*

<sup>77</sup> *DS*, *Op. cit.*

<sup>78</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 59-61.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 59-61.

le fameux Ambroise Paré, s'est rendu célèbre en publiant le traité monstrueux *Des monstres et prodiges* en 1573<sup>81</sup>. Le hasard me semble donc une réponse trop facile. Son changement de carrière après la publication confirme ceci : une fois entré dans le monde ecclésiastique parisien, D'Aubignac se fait remarquer par le Cardinal Richelieu, qui lui propose aussitôt un emploi comme précepteur de son neveu. Très probablement, l'œil du Cardinal est tombé sur D'Aubignac grâce à « la réputation » qu'il avait construite lors de ses passages dans « les salons à Nemours », une réputation qui « [a été] augmentée » par la publication de *Des Satyres brutes, monstres et démons*<sup>82</sup>. Malgré le caractère peu innovant du traité, D'Aubignac a réussi à prouver ses capacités intellectuelles et son érudition en traitant une affaire jugée délicate par l'Eglise : la démonologie. Il est bien possible que ce sujet soit influencé par l'entrée de D'Aubignac dans le monde ecclésiastique car comme le remarque l'auteur de l'avant-propos de *Des Satyres*, « c'est en théologien qu'il [traite] le sujet » et on ne peut nier le fait que « François Hédelin devait avoir déjà quelque vocation pour la théologie » en écrivant l'ouvrage<sup>83</sup>.

Outre le fait qu'il est possible que D'Aubignac ait choisi d'écrire un traité démonologique pour de raisons pratiques, il est certain qu'il est – est-ce à l'exemple de son grand-père ? – profondément fasciné par le sujet qu'il étudie dans *Des satyres brutes, monstres et démons*. Je signale tout de même que l'abbé n'est pas pour autant convaincu de l'omniprésence démoniaque dans la réalité : il vit déjà dans un « monde désenchant[é] ». Cependant, ce n'est pas parce que l'abbé relativise ou refuse l'intervention démoniaque, qu'il « n'en puisse admettre le principe »<sup>84</sup>. Il n'est donc pas surprenant que, même s'il n'écrit pas de suite à son premier livre à cause de sa mauvaise réception, D'Aubignac n'en a pas terminé avec la démonologie. J'ose même dire que les conceptions démonologiques que nous retrouvons dans *Des satyres brutes, monstres et démons* influenceront les futurs travaux de D'Aubignac, comme je le prouverai plus loin dans ce mémoire, où j'établirai un lien entre ce traité démonologique et *La Pratique du Théâtre* de D'Aubignac. S'ajoute à ceci également l'implication

---

<sup>81</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>82</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 15-16.

<sup>83</sup> Alcide Bonneau, « Avant-propos », dans *Des Satyres Brutes, Monstres et Démons. De leur nature et adoration. Contre l'opinion de ceux qui ont estimé les Satyres être une espèce d'hommes distincts et séparés des Adamiques*, François Hédelin D'Aubignac, Paris, Isidore Liseux, 1888 [1627], p. VI.

<sup>84</sup> Gilles Banderier, « Introduction », dans François Hédelin D'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2003 [1627], p. 30.

concrète de D'Aubignac dans l'affaire de possession la plus célèbre, celle de Loudun, sur laquelle D'Aubignac écrit rapport après avoir rendu une visite à la ville possédée.

### 3.3 D'Aubignac à Loudun : le démonologue sur le terrain

A part la publication de *Des satyres brutes, monstres et démons*, un autre évènement relie D'Aubignac à la démonologie, à savoir sa visite aux possédés de Loudun en 1637. A partir de cette visite, il a écrit un « réquisitoire » qui n'a jamais été imprimé<sup>85</sup>. Lors de sa visite, D'Aubignac le démonologue théoricien devient un exorciste critique qui se nourrit visiblement des conceptions et idées puisées dans *Des satyres brutes, monstres et démons*.

Intrigué par les exorcismes qui y ont lieu depuis plusieurs années, D'Aubignac arrive, ensemble avec Mlle de Rambouillet, duchesse d'Aiguillon, à Loudun en septembre 1637, c'est-à-dire trois ans après la mort d'Urbain Grandier et trois mois avant que les autorités ne renvoient les exorcistes à la maison. Le but de D'Aubignac, qui loge dans les villages aux alentours de Loudun et pas dans la ville possédée elle-même, est d'assister à quelques exorcismes, de rencontrer différentes possédées, « religieuses ou laïques » et de « [surprendre] les nonnes et les exorcistes lorsque ceux-ci ne s'y attendent pas ». L'abbé prend des notes sur « toutes les anomalies » qu'il aperçoit pendant son séjour et les range ensuite thématiquement dans un réquisitoire. D'Aubignac ne s'est pas soucié de « conserver la chronologie d'un journal » dans son rapport, ce qui offre un avantage « pour le lecteur d'aujourd'hui » : le texte se lit comme « une démonstration logique autour de trois grands thèmes », à savoir « le rituel exorcistique », « le problème des langues » et le problème « de la divination ».

D'Aubignac commence par critiquer le rituel exorcistique, et plus spécifiquement son « caractère tristement répétitif ». Etant donné que les exorcismes se déroulent à chaque fois de la même manière, ils n'apportent aucun nouvel élément, ce qui amène D'Aubignac à dire qu'« une enquête de six mois ne donnerait pas plus de résultats qu'une enquête d'une semaine ». De plus,

---

<sup>85</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Paris, Fayard, 1979.

D'Aubignac exprime son étonnement sur l'assertion des exorcistes que les « maximes de théologie » exprimées par les nonnes durant l'exorcisme sont les paroles du démon « qui s'exprime par leur bouche ». Il trouve qu'il y a une contradiction dans l'idée que « les démons font de la prédication chrétienne » car ceci « est pour le moins contraire à leur vocation »<sup>86</sup>. Comme il l'explique dans *Des Satyres brutes, monstres et démons*, les démons utilisent, selon lui, parfois des paroles chrétiennes ou des passages de la Bible mais, contrairement à l'opinion des exorcistes qui prétendent que les démons ont une connaissance parfaite de la doctrine chrétienne, D'Aubignac signale que ces paroles ont perdu tout caractère de sainteté : ces paroles ne sont qu'un déguisement pour cacher leur vraie nature, à savoir des « tromperies de Satan »<sup>87</sup>. L'abbé est également intrigué par l'attitude de la prieure, Jeanne des Anges. Non seulement, elle s'absente souvent, même quand il y a de la visite pour elle, mais de plus, il remet en question les « marques » qui apparaissent sur sa main. Ces marques lui semblent suspectes car « personne n'a jamais assisté à leur apparition » et en fait, elles « ne peuvent passer pour un signe de possession, puisque n'importe qui peut en faire autant ». La prieure elle-même pourrait donc aussi avoir appliqué ces marques, ce qui voudrait dire qu'elle met en scène sa possession<sup>88</sup>. D'Aubignac estime que les exorcistes acceptent aveuglément les allégations qu'avance Jeanne des Anges, sur lesquelles est basée l'entièreté du rituel exorcistique. L'abbé est « docteur en théologie » et « connaît le rituel souvent mieux que les exorcistes eux-mêmes ». Cela lui confère donc de l'autorité en la matière, et il ne se rend pas populaire en brusquant directement les exorcistes dont « certains exercices » ne sont, selon lui, « que tours de foire »<sup>89</sup>. Ne supportant pas la critique, les exorcistes se vengent en accusant D'Aubignac d'être un « magicien ». Cette accusation n'impressionne pas l'abbé, qui est « bien assuré que ceux dont j'[ai] l'honneur d'[être] connu en tireront un grand [sujet] de la révoquer en [doute] ». Au contraire, D'Aubignac y voit plutôt une confirmation de ce qu'il remet en question : les exorcistes mettent tout en œuvre « pour ne pas détruire la [foi] qu'ils pourraient avoir

---

<sup>86</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Op. cit., p. 134-139.

<sup>87</sup> *DS*, Op. cit., p. 170-171.

<sup>88</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Op. cit., p. 138.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 135-136.

donnée à cette prétendue possession »<sup>90</sup> et « le rituel exorcistique l'a persuadé de la fourberie des exorcistes »<sup>91</sup>.

Ensuite, D'Aubignac étudie le problème des langues. Les exorcistes prétendent que les nonnes parlent non seulement le latin commun, mais également des langues étrangères pendant les exorcismes, comme le grec. Ces langues seraient une preuve supplémentaire de la possession. Cependant, D'Aubignac constate que « [l]es nonnes entendent le latin à condition qu'il soit d'église, et non cicéronien » et qu'il est donc exclu qu'elles conversent en une autre langue que le latin commun<sup>92</sup>. Il réussit même à prouver que les exorcistes n'ont souvent pas de connaissance des langues étrangères auxquelles ils réfèrent, ce qui implique qu'ils ne peuvent donc pas en tirer ces conclusions. Quoiqu'il affirme dans *Des satyres brutes, monstres et démons* que parfois, les démons se dénoncent en employant un latin cicéronien, qui n'est pas parlé en réalité<sup>93</sup>, D'Aubignac signale ici que l'emploi de langues étrangères n'est pas une condition absolue pour la possession<sup>94</sup>. Selon lui, les démons peuvent parfaitement s'exprimer en latin d'église. Ceci est même une stratégie intelligente du démon, car ça le rend moins suspect. L'argument des langues étrangères comme il est avancé par les exorcistes est donc très vite classé sans valeur par l'abbé.

Pour terminer, D'Aubignac décrit les possessions et les exorcismes de Loudun comme des faits de divination. Il est convaincu qu'aussi bien les nonnes que les exorcistes se rendent coupable de « tricherie ». Selon Mandrou, « les exorcistes veulent faire apparaître des merveilles qui n'en sont pas » et les deux parties n'hésitent pas à abuser « de la crédulité » des loudunois<sup>95</sup>. Concrètement, D'Aubignac accuse les exorcistes d'utiliser un langage codé : les nonnes connaissent déjà par cœur les « commandements secrets » que les exorcistes ordonnent lors des exercices d'exorcisme. Par ailleurs, les exorcistes ont de « certaines façons de parler accoutumées » qui signalent aux sœurs « ce qu'ils

---

<sup>90</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », dans *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Robert Mandrou, Paris, Fayard, 1979, p. 194.

<sup>91</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, *Op. cit.*, p. 139.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>93</sup> *DS, Op. cit.*, p. 168-170.

<sup>94</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », *Op. cit.*, p. 171-172.

<sup>95</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, *Op. cit.*, p. 139-140.

désirent des possédées ». S'ajoute à cela les petits apartés qu'ont les exorcistes avec les nonnes « avant d'exorciser » dans lesquelles les deux « [peuvent] [...] convenir de beaucoup de choses ». D'Aubignac a donc des motifs valables qui lui permettent de mettre en cause « leur sincérité »<sup>96</sup>.

Selon Mandrou, « aucune des preuves nécessaires pour établir la possession n'est pleinement convaincante » pour D'Aubignac. Son jugement sur les possessions et exorcismes de Loudun est donc impitoyable : il s'agit de mauvais théâtre. Bien sûr, ce rapport négatif joue en la défaveur des ursulines et de leur prieure. Une chose est sûre : « [l]es temps du théâtre loudunais semblent bien comptés », ou du moins pour les lecteurs de ce réquisitoire<sup>97</sup>.

Bien qu'il y ait quelques ressemblances entre les démons de Loudun et la description des démons qu'offre D'Aubignac dans son traité *Des Satyres brutes, monstres et démons*, l'abbé conclut dans son réquisitoire que les démons de Loudun sont inventés par Jeanne des Anges, ses nonnes et même les exorcistes. Selon D'Aubignac, les vrais démons commettent des actes « miraculeu[x] au-dessus de la puissance et de l'intelligence humaine »<sup>98</sup>. Ils sèment la « terreur et l'effroi »<sup>99</sup>. Quand ils prennent possession d'une personne, ils réussissent à prendre « la figure, la voix, et le discours de l'homme ». Tout ceci ne sert évidemment que comme « apparence extérieure » qui doit couvrir leur réelle nature<sup>100</sup>. Mais quand s'agit-il d'une véritable prise de possession par un démon, et quand est-ce de la tricherie ?

Selon D'Aubignac, le démon a une méthode bien définie pour manipuler les gens. L'intention du démon est de piéger sa victime sans qu'elle ne s'en rende compte, ce qui est une tâche assez délicate car dès que la victime perçoit la vraie nature du démon, elle devient vigilante et tente de résister à ces tentatives de manipulation. C'est pourquoi le démon opte toujours pour une approche subtile. Tout d'abord, le suppôt de Satan prend une autre forme afin d'avoir un physique qui attire l'attention. Très souvent, il se transforme en une créature mi-homme et mi-cheval : le démon sait que cette

---

<sup>96</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », *Op. cit.*, p. 176-177.

<sup>97</sup> Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, *Op. cit.*, p. 142-143.

<sup>98</sup> *DS, Op. cit.*, p. 134.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 145-146.

apparence surprend positivement ses victimes, qui s'étonnent alors de cet être étrange. Une fois que la fascination et l'admiration entraînent la victime, le démon a les mains libres pour manipuler son esprit. En d'autres mots, le démon emploie l'effet de surprise afin que la victime se laisse emporter et que son esprit soit déstabilisé. Puis, il profite de la position affaiblie de la personne pour la faire « trébucher » dans ses pensées, après quoi la victime devient la proie de l'incertitude. A ce stade, le démon n'a plus qu'à donner le coup décisif : « persuader » sa victime de ses « scrupules », « mensonges » et « impiétés » afin qu'il l'ait entièrement à sa merci. En respectant cette procédure, le démon peut même manipuler le chrétien le plus dévot car il n'attaque jamais directement son « esprit solide et résolu »<sup>101</sup>. Les chrétiens sont d'ailleurs les victimes préférées de Satan car en conditionnant les dévots, non seulement il a plus d'adeptes et il gagne en influence, mais de plus, le pouvoir de Dieu diminue. Comme le formule D'Aubignac, les démons prennent donc un « singulier plaisir d'étonner l'ignorance des Païens », de « séduire leur crédulité » et de « les divertir de l'adoration du Créateur commun de tout le monde »<sup>102</sup>. Le démon essaie de « souf[f]ler quelque scrupule en l'âme dévote » des chrétiens et de refroidir leur croyance en Dieu en les détournant du droit chemin. Toutefois, tout n'est pas perdu pour les chrétiens qui doivent faire face aux manipulations sataniques, estime D'Aubignac, car il est possible de passer cette épreuve en s'appuyant sur la foi. En restant vigilant et en ne se laissant pas simplement emporter par l'étonnement, le chrétien résistera à tout démon<sup>103</sup>. Une fois que le démon est démasqué, on a tout en mains pour résister à son jeu. D'Aubignac remarque qu'il faut surtout être conscient du fait que « la coutume de Satan » est « de battre les hommes » par leur « [côté] [le] plus f[a]ible » ou de « les prendre à leurs [défauts] ». On pourrait donc croire que les nonnes de Loudun se seraient donc laissées surprendre par les démons qui les ont ensuite manipulées et ont pris possession de leur corps et esprit. Mais D'Aubignac n'y croit pas.

Toutefois, il n'est pas si facile d'identifier la fourberie, vu que les démons sont également rusés. D'Aubignac signale que comme les démons veulent garder et élargir leur autorité, ils opèrent avec une grande prudence. Ils mêlent fiction et vérité, le mensonge et le vrai :

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 160.

[...] ils confessent les vérités publiques, afin d'autoriser et de persuader de leurs mensonges secrets : parce que s'ils n'avaient rien que des impostures en leurs discours, ils se feraient de prime abord reconnaître pour séducteurs.<sup>104</sup>

Le fait que les habitants de Loudun et les visiteurs ne savent pas toujours quoi penser des possessions et des exorcismes<sup>105</sup> n'est donc pas surprenant : ou bien les démons existent réellement ils et jouent parfaitement leur rôle, ce qui implique que les sœurs se font réellement manipuler, ou bien tout ceci est une tromperie mise en scène par les nonnes et maintenue par les exorcistes, un jeu où on imite les habitudes des démons. Une chose est certaine : les louanges envers Dieu, peu importe si elles sont prononcées par de vrais démons qui les emploient pour cacher leur nature ou par des nonnes malhonnêtes qui veulent imiter des vraies possessions, ne sont pas sincères et servent à cacher la vérité. Il ne s'agit pas d'une « confession volontaire et méritoire envers Dieu », mais d' « une extorsion d'une malice affectée »<sup>106</sup>.

Pour D'Aubignac, la possession de Loudun est spectacle, une mauvaise pièce de théâtre. Les spectateurs de ce spectacle sont trompés par d'excellentes actrices, les nonnes, qui se transforment en possédées pendant les exorcismes publics. Elles paraissent alors livrées aux caprices du diable : à un certain moment, le démon apparaît aux possédées comme au public. La panique généralisée est le clou du spectacle, comme l'a noté Michel De Certeau : « Ne sont ce pas les lions qui sont libérés dans l'amphithéâtre ? C'est la condition du spectacle. » (je traduis)<sup>107</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

<sup>105</sup> Michel De Certeau, *The possession at Loudun*, Traduction de M. Smith, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 14.

<sup>106</sup> *DS, Op. cit.*, p. 175.

<sup>107</sup> Michel de Certeau, *Op. cit.*, p. 87.

## 4. François Hédelin D'Aubignac, théoricien du théâtre

### 4.1 Le siècle du classicisme

Le classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle naît de l'« agitation culturelle » qui caractérise le siècle. Alors que l'Etat veut « unifier et centraliser », la société est divisée. Cette « fragmentation et ces complexités » se prolongent également dans le domaine culturel. Cependant, Richelieu est résolu à « restaurer l'ordre » et le pouvoir royal et s'immisce dès lors dans la culture en s'imposant comme « mécène obligatoire ». Le Cardinal veut le contrôle total sur la production littéraire : non seulement, il crée un système de censure, mais de plus, aucun livre ne peut être publié sans un « privilège du roi ». La liberté de création n'existe donc plus : Richelieu ne tolère aucune « opposition ou division » envers le pouvoir royal et catholique et les auteurs qui osent tout de même critiquer le Roi sont poursuivis et condamnés<sup>108</sup>. La politique de Louis XIV et son premier ministre Richelieu met en marche un « mouvement de codification du langage et des formes littéraires »<sup>109</sup>. Voulant « propager une idéologie et une production culturelles et uniformes », Richelieu crée l'Académie française en 1635. Sous le prétexte de vouloir « établir des règles certaines » pour la langue française et de la rendre « capable de traiter tous les arts et toutes les sciences », Richelieu met en œuvre une « centralisation accélérée de la vie artistique »<sup>110</sup> et devient le « maître de la vie culturelle française »<sup>111</sup>. En d'autres termes, « les intérêts de l'Etat » sont maintenant concrètement représentés dans le domaine intellectuel et l'Académie française est un instrument au service de la « politique de centralisation monarchique »<sup>112</sup>.

Comme le remarque Mazouer, de toutes les formes littéraires, Richelieu s'intéresse le plus au théâtre. Son intérêt pour le théâtre est double : non seulement, le Cardinal apprécie cet art qu'il pratique lui-même, mais de plus, le Cardinal est convaincu de l'utilité politique du théâtre. C'est pourquoi il mène une véritable « politique théâtrale » qui vise à la fois « une restauration du théâtre »

---

<sup>108</sup> Xavier Darcos, *Op. cit.*, p. 125-129.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>110</sup> Timothy Murray, « 1634, 13 mars. L'académie française tient sa première réunion », *Op. cit.*, p. 260.

<sup>111</sup> Charles Mazouer. *Op. cit.*, p. 137.

<sup>112</sup> Timothy Murray, « 1634, 13 mars. L'académie française tient sa première réunion », *Op. cit.*, p. 260-264.

et « une organisation institutionnelle de la vie théâtrale ». Richelieu fait appel à « tous ceux qui sont à son service » pour réaliser son dessein et décrète la « Déclaration royale du 16 avril 1641 », une réglementation du théâtre sous le prétexte d'une campagne de promotion, soutenue par entre autres le journaliste Renaudot, les dramaturges Scudéry et Corneille mais aussi le théoricien abbé D'Aubignac<sup>113</sup>. Bien que la réglementation stricte, ordonnée par l'Académie française, soit respectée par beaucoup de dramaturges, quelques exceptions provoquent beaucoup de tumulte. Le cas le plus célèbre est celle de Pierre Corneille qui éveille les esprits avec sa pièce *Le Cid*, jouée pour la première fois en 1637. *Le Cid* suscite « une controverse » tellement « animée » sur le plan théâtral, politique et personnel que Richelieu doit intervenir en ordonnant à l'Académie « de répartir les torts ». L'Académie française publie alors *Sentiments de l'Académie sur le Cid*, rapport dans lequel elle conclut que la conduite de Chimène, personnage féminin principal, est inacceptable et que la pièce met en scène des mœurs « scandaleuses » et « dépravées ». Cette condamnation officielle ne marque pas la fin de la querelle du *Cid*, car Corneille formule indirectement une réplique en 1640 dans sa pièce *Horace*<sup>114</sup> et lors de l'apogée de sa carrière de dramaturge en 1660, le dramaturge publie son théâtre complet accompagné de trois discours sur l'art du théâtre, dans lesquels il justifie théoriquement et rétrospectivement son œuvre<sup>115</sup>. A part l'Académie et Corneille lui-même, d'autres auteurs se mêlent également à la querelle, parmi tous ces auteurs : l'abbé D'Aubignac, qui publie en 1663 quatre dissertations contre Corneille dans lesquels l'abbé ne critique pas spécifiquement *Le Cid*, mais plusieurs pièces et la « personnalité » de Corneille<sup>116</sup>.

La deuxième partie du XVII<sup>e</sup> siècle est donc culturellement dominée par le théâtre classique en France. Non seulement, l'art dramatique connaît un essor fantastique avec des dramaturges tels que Pierre Corneille et Jean Racine, mais le théâtre est également un objet politique : de nombreuses

---

<sup>113</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.* p. 137-140.

<sup>114</sup> Mitchell Greenberg, « 1637. L'Académie française désapprouve certaines des libertés prises par Corneille dans *le Cid* », dans *De la littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 265-266.

<sup>115</sup> Marcel Gutwirth, « 1660. A l'apogée de sa carrière de dramaturge, Pierre Corneille publie le recueil de ses pièces accompagné de trois discours sur l'art du théâtre », dans *De la littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Editions Bordas, 1993, p. 298-303.

<sup>116</sup> DC, p. V.

théories dramatiques sont produites dans le cadre de la codification littéraire promue par le premier ministre Richelieu. C'est dans ce contexte de normalisation dramatique que Richelieu demande à François Hédelin D'Aubignac d'écrire un *projet de rétablissement* et une *pratique* du théâtre, ces deux ouvrages devant soutenir son projet de réforme. C'est alors que l'abbé D'Aubignac entame le texte qui deviendra son chef-d'œuvre, mais qui va également lui coller l'étiquette de monsieur-je-sais-tout dont il ne se débarrassera plus jamais, *La Pratique du Théâtre*.

#### 4.2 *La Pratique du Théâtre* ou le théâtre idéal

Quand on parle du théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle, le nom de l'abbé D'Aubignac tombe de nombreuses fois. La réglementation du théâtre par l'abbé est considérée comme un ouvrage fondamental. Cependant, l'abbé n'a pas bonne presse : le plus souvent il est, selon Hélène Baby, considéré comme « le représentant de tout ce qui a longtemps constitué l'image négative de l'âge classique » :

[...] il est ce « bilieux » pédant qui cherche querelle à tous les érudits, il est ce « fou » qui eut l'audace de s'opposer au génie cornélien, ce dramaturge rat » qui devient le théoricien intransigeant et borné de la vraisemblance, bref le représentant de tout ce qui pendant longtemps a constitué l'image négative de l'âge classique : pédantisme, rigidité, soumission aux Anciens et à des règles arbitraires.<sup>117</sup>

Toutefois, Baby estime que cette image simpliste, issue « de la rareté des éléments biographiques » qui sont le plus souvent obtenus par des sources indirectes et subjectives telles que des témoignages et des lettres, ne fait pas justice à D'Aubignac. On devrait se méfier de « la teneur de ces témoignages » et de « la caricature généralement adoptée » de D'Aubignac<sup>118</sup>. Charles Arnaud est, lui aussi, plus nuancé dans son étude sur la vie et les œuvres de D'Aubignac. Il estime même que François Hédelin occupe « une place importante dans la République des Lettres ». Même si D'Aubignac avait quelques adversaires, ce qui ne devrait pas nous étonner car il n'hésitait pas à critiquer les œuvres de certains érudits, l'abbé fût membre de « toutes les académies » parisiennes de son époque. Enfin, de toutes les

---

<sup>117</sup> Hélène Baby, « Introduction », *Op. cit.*, p. 9.

<sup>118</sup> *Ibid.*

académies, sauf une : l'Académie française<sup>119</sup>. Bien qu'il le désirât fortement, l'abbé n'a jamais été élu membre de l'Académie. L'exclusion de D'Aubignac de l'Académie instaurée par Richelieu est d'autant plus remarquable et étrange que D'Aubignac joue pourtant un rôle primordial dans la politique théâtrale du premier ministre. C'est à l'abbé D'Aubignac que Richelieu demande en 1640 d'écrire un ouvrage concernant la codification du théâtre, un élément de la plus grande importance dans son projet de rétablissement du théâtre français. Les deux hommes ayant la même vision des choses, la confiance de Richelieu en D'Aubignac est grande, à un point tel que le Cardinal lui donne « des fonctions presque officielles de conseiller, de réformateur dramatique »<sup>120</sup>. Mais la situation change entièrement après la mort du Cardinal en 1642 ; D'Aubignac n'a plus de protecteur et il perd son pouvoir. Il tombe en disgrâce et ne peut se faire élire à l'Académie française. Ce refus déçoit fortement D'Aubignac, qui arrête finalement de se présenter aux suffrages et qui crée sa propre Académie en 1654, nommé « L'Académie des belles-lettres ». Bien que l'abbé persévère dans ses ambitions en visant à procurer à son Académie « un rôle égal, sinon supérieur » à celui de l'Académie française et qu'il reçoive le soutien de « quelques hommes de mérite » et « les sympathies du grand monde », son projet échoue. Son *Discours au Roy*, défense de son Académie dotée d'un programme ambitieux et novateur, ne convainc pas « Sa Majesté » : l'Académie des belles-lettres ne reçoit pas le privilège du roi<sup>121</sup>.

Mais ce double refus n'est pas le premier, ni le dernier obstacle auquel D'Aubignac doit faire face pendant sa carrière : quoique D'Aubignac fréquente et travaille pour l'élite du royaume, son œuvre n'a jamais vraiment été valorisée. L'abbé s'en rend compte vers la fin de sa vie, après avoir vu « peu à peu son importance diminuer », et il ne paraît dès lors plus à la cour. D'Aubignac prétend vouloir s'en exiler volontairement, mais Arnaud signale que D'Aubignac, probablement blessé et humilié, se sentait surtout en défaveur<sup>122</sup>. Même pour son grand traité, écrit sur commande du Cardinal de Richelieu en personne, D'Aubignac ne reçoit pas le crédit mérité : la mort de Richelieu avant la publication du livre a « fragilis[é] [l'] influence littéraire [de D'Aubignac] ». Sa *Pratique du*

---

<sup>119</sup> Charles Arnaud, *Op. cit.*, p. 43.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 44-47.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 52.

*Théâtre* est peu lue à l'époque<sup>123</sup>. Cependant, *La Pratique du Théâtre* est aujourd'hui considérée comme une œuvre fondamentale, un « [o]uvrage à la fois d'analyse et de synthèse sur les questions dramatiques les plus débattues du Grand Siècle » qui « propose le condensé, avant la lettre, de la doctrine classique dans sa plus grande orthodoxie »<sup>124</sup>.

D'Aubignac publie *La Pratique du Théâtre*, accompagné d'un *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français*, en 1657, quinze ans après en avoir terminé la rédaction<sup>125</sup>. Dans *La Pratique du Théâtre*, D'Aubignac condense ses observations sur le théâtre, comme le font également d'autres théoriciens de son époque, comme Chapelain, Boileau, La Mesnardière, Rapin etc.<sup>126</sup>, mais l'abbé se distingue de ses collègues. Sa démarche est « différente » et le titre de l'ouvrage en est un indicateur : D'Aubignac ne propose pas une *théorie* du théâtre « remplie de maximes générales » comme la plupart des théoriciens, mais une *pratique* « qui passe à l'application de ces grandes instructions »<sup>127</sup>. Le but de D'Aubignac n'est donc pas de « déduire [des règles] de l'autorité », mais de les « fonder [...] en raison » et par conséquent « de démontrer par le raisonnement la légitimité logique de la régularité ». Par cette approche, l'abbé s'inscrit « dans le courant d'une modernité rationaliste »<sup>128</sup>. En première instance, D'Aubignac prétend avoir rédigé sa *Pratique* pour les poètes modernes ou les dramaturges, afin qu'ils aient un ouvrage de référence<sup>129</sup>. Evidemment, il faut placer ceci dans le contexte de la réforme théâtrale et ne pas oublier que cet ouvrage est commandé par Richelieu. En d'autres mots, l'abbé est faussement modeste en prétendant que son but est uniquement de « soulager nos Poètes »<sup>130</sup> car en réalité, D'Aubignac veut imposer sa codification du théâtre, qui fait partie du projet de réforme artistique de l'Etat. Toutefois, une contradiction apparaît quand D'Aubignac signale un peu plus loin dans son livre qu'il n'a pas l'intention de corriger les dramaturges, que *La Pratique du Théâtre* est

---

<sup>123</sup> Hélène Baby, « Introduction », *Op. cit.*, p. 13-22.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>125</sup> D'Aubignac termine l'écriture de *La Pratique du Théâtre* en 1642, mais la publication se retarde à cause de la mort de Richelieu.

<sup>126</sup> Georges Forestier, *La Tragédie française : Passions tragiques et Règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.

<sup>127</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 184.

<sup>128</sup> Hélène Baby, « Observations », dans *La Pratique du théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 493.

<sup>129</sup> *PT*, p. 53.

<sup>130</sup> *Ibid.*

destinée au « Peuple », autrement dit les spectateurs du théâtre. Comme le remarque Baby, « cette affirmation d'écrire pour le peuple sera contredite tout au long de l'ouvrage »<sup>131</sup> : D'Aubignac a bien écrit son livre pour « l'ensemble des poètes dramatiques ou [...] ceux qui veulent le devenir ». Seulement, lorsqu'il publie l'ouvrage en 1657, quinze ans se sont écoulés, « pendant lesquels les poètes dramatiques auraient à ce point évolué et progressé dans leur art que *La Pratique* leur serait désormais inutile ». Afin d'éviter qu'il doive reconnaître l'inutilité de sa publication, l'abbé rajoute le peuple comme destinataire, le « changement opportun de destinataire » étant le seul moyen de justifier son livre<sup>132</sup>. François Hédelin D'Aubignac fait donc tout son possible pour valoriser son œuvre, mais il ne réussit pas à cacher son vrai but : imposer une pratique théâtrale aux dramaturges.

Le théâtre idéal de D'Aubignac est constitué de caractéristiques formelles et narratives. Formellement, l'abbé propose une structure fixe du poème dramatique, qui, selon lui, est constituée de cinq actes, des *intervalles des actes*, un nombre illimité de *scènes* et un *dénouement catastrophique*<sup>133</sup>. Toutes ces parties ont une fonction bien spécifique. Les intervalles des actes par exemple, qui séparent les actes, servent premièrement à permettre aux spectateurs de prendre une courte pause, de lâcher la concentration pour quelques instants et deuxièmement à « cacher tout ce qui ne [peut] [...] être vu des Spectateurs »<sup>134</sup>. Cette deuxième fonction est particulièrement importante pour D'Aubignac, car elle permet au dramaturge d'appliquer l'exigence de la vraisemblance dont je parlerai tout de suite. En ce qui concerne le dénouement de la pièce, qui contient « la Catastrophe » et l'« Issue du poème dramatique », il s'agit d'un « renversement » qui change « toutes les apparences des Intrigues au contraire de ce qu'on en devait attendre » et qui met en route la fin de la pièce. Baby signale que « [l]a péripétie », qu'elle considère comme le « vecteur de surprise » du poème dramatique, est « un élément-clé du plaisir dramatique »<sup>135</sup>. A part une structure formelle, D'Aubignac mentionne également la fameuse loi des *trois unités* : l'abbé distingue l'*unité de temps*, de *lieu* et d'*action*.

---

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>132</sup> Hélène Baby, « Observations », *Op. cit.*, p. 499.

<sup>133</sup> Audrey Brach, *Le théâtre idéal au 17<sup>e</sup> siècle. Analyse du poème dramatique selon François Hédelin D'Aubignac*, Mémoire de Bachelier, Université Gent, 2014-2015.

<sup>134</sup> *PT*, p. 350.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 202.

Concrètement, l'unité de temps exige qu'une pièce représente une durée de douze heures<sup>136</sup>, l'unité de lieu veut que la pièce se déroule en un lieu seulement<sup>137</sup> et l'unité d'action exige que le poème dramatique représente une action qui est « une » et « continue », c'est-à-dire que cette action forme le centre de la pièce et qu'elle n'est jamais interrompue<sup>138</sup>. Narrativement, D'Aubignac parle des trois *genres* et du *sujet* du poème dramatique et il nous informe des *acteurs*, des différents types de *discours*, du *décor* et finalement, il commente le concept le plus représentatif de la *Pratique*, le principe de la *vraisemblance*<sup>139</sup>. Selon D'Aubignac, la vraisemblance est « le fondement de toutes les Pièces du Théâtre » ou même « l'essence du Poème Dramatique, [...] sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène »<sup>140</sup>. Ce principe, qui était déjà présent dans la *Poétique* d'Aristote sous le terme de « *mimèsis* tragique »<sup>141</sup>, est basé sur la conception que le théâtre ne doit pas représenter « le *Vrai* » vu qu'« il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues, et beaucoup qui n'y peuvent pas être représentées »<sup>142</sup>. Au contraire, le dramaturge doit se focaliser sur la vraisemblance des choses, c'est-à-dire que tout ce qui est montré sur scène doit, aux yeux des spectateurs, réellement pouvoir avoir lieu. Il est en d'autres mots parfaitement possible qu'une chose se soit vraiment passée en réalité, mais que l'évènement doive être banni du théâtre parce que le public ne pourrait pas y croire. D'Aubignac illustre le principe en citant l'exemple de l'empereur Néron : il est vrai que Néron « fit étrangler sa mère, et lui ouvrir le sein pour voir en quel endroit il avait été porté neuf mois avant [...] de naître », mais cet évènement est invraisemblable sur le théâtre car l'abbé estime que « cette barbarie [...] serait non seulement horrible à ceux qui la verraient, mais même incroyable, à cause que cela ne devait point arriver »<sup>143</sup>. Visiblement, la vraisemblance, qui veut représenter « les choses comme elles devraient être [...], [a]u point que le vrai même, qui n'est pas toujours vraisemblable, se

---

<sup>136</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 193. (D'Aubignac opte pour une représentation de douze heures plutôt qu'une de vingt-quatre heures pour des raisons de vraisemblance. Bien qu'Aristote estimait que la durée devait être vingt-quatre heures, D'Aubignac signale qu'il est invraisemblable que « la nature [puisse] souffrir une action de si longue durée sans quelque relâche ». De plus, ceci violerait l'action qui doit être une et continue, ce qui n'est pas le cas avec les douze heures, dans François Hédelin D'Aubignac, *PT*, p. 184.)

<sup>137</sup> *PT*, p. 153.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>139</sup> Audrey Brach, *Op. cit.*

<sup>140</sup> *PT*, p. 123

<sup>141</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 188.

<sup>142</sup> *PT*, p. 123.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 124-125.

trouve exclu du champ mimétique ». Le dramaturge se distingue ici de l'historien, qui s'intéresse seulement « aux choses comme elles sont »<sup>144</sup>. Le principe de la vraisemblance contient donc un paradoxe : il doit « [c]orriger le vrai du représenté au moyen de la vraisemblance absolue du vrai dans la représentation »<sup>145</sup>. Un concept qui est étroitement lié, qui soutient la vraisemblance, est la *bienséance*. Bien que D'Aubignac ne mentionne guère ce terme dans *La Pratique*<sup>146</sup>, le concept est implicitement présent dans l'ouvrage dans le sens où la vraisemblance « dépend d'abord [du] respect » de la bienséance<sup>147</sup>, qui englobe le respect des normes et des bonnes mœurs.

Tel est donc le théâtre idéal selon François Hédelin D'Aubignac : un système hyperrationaliste<sup>148</sup> dominé par l'exigence de vraisemblance. Mais pourquoi l'abbé règle-t-il si strictement la pratique du théâtre, au point où rien n'est laissé au hasard et au point où les pièces deviennent rigides et injouables, comme le prouvent les poèmes dramatiques de l'abbé lui-même ? Je crois pouvoir formuler une réponse à cette question en analysant le traité démonologique *Des satyres brutes, monstres et démons*, le premier ouvrage de François Hédelin D'Aubignac, publié en 1627, trente ans avant la publication de *La Pratique du Théâtre*.

---

<sup>144</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>145</sup> Georges Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, 82, avril-juin 1990, p. 194.

<sup>146</sup> Le mot *bienséance* ne tombe que trois fois dans *La Pratique du Théâtre* et Hélène Baby, dans son édition de l'ouvrage, ne reprend pas ce terme dans l'index des notions dramaturgiques du livre. Ce n'est donc pas D'Aubignac qui nomme ce principe *bienséance*, mais moi qui emploie cette notion.

<sup>147</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 190.

<sup>148</sup> Georges Forestier, *La Tragédie française : Passions tragiques et Règles classiques*, *Op. cit.*, p. 90.F

## 5. L'intratextualité entre *Des satyres brutes, monstres et démons* et *La Pratique du Théâtre*

Quel est le lien entre l'œuvre du démonologue et celle du théoricien/dramaturge ? Est-ce que la vision théâtrale de l'abbé est démoniaque<sup>149</sup> ? Voilà les questions auxquelles j'essaierai de répondre dans ce chapitre.

Je proposerai donc une analyse approfondie du traité démonologique et de la théorie dramatique dans ce qui suit. Tout d'abord, j'aimerais vérifier si les concepts d'animalité et de monstruosité ont influencé la conception du théâtre de D'Aubignac<sup>150</sup>, pour ensuite, me concentrer sur l'éventuel caractère démoniaque du poème dramatique.

### 5.1 L'échec du théâtre animal et monstrueux

Afin de comprendre comment fonctionne le théâtre idéal, selon D'Aubignac, j'étudierai d'abord ce qui devrait logiquement constituer l'échec du théâtre : l'animalité ou la monstruosité sur scène. Je me focalise donc sur les chapitres traitant des satyres singes et des satyres monstres du traité démonologique, et dans quelle mesure ces éléments sont compatibles au théâtre.

#### 5.1.1 L'animalité sur scène

Le théâtre ne peut pas être bestial ; l'animal, représenté par le satyre singe dans le traité démonologique, n'a pas sa place sur la scène. Un épisode, qui reviendra d'ailleurs encore une fois plus tard dans notre raisonnement, est particulièrement intéressant dans ce contexte : le fragment « Du

---

<sup>149</sup> Je rappelle que Timothy Murray qualifie le théâtre de D'Aubignac comme « essentiellement démoniaque » dans Timothy Murray, cité par Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit., p. 123. Amy Wygant confirme également cet aspect diabolique de *La Pratique du Théâtre* dans une analyse plus large, dans Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit.

<sup>150</sup> Je rappelle que D'Aubignac distingue les satyres singes, monstres et démons dans son traité *Des satyres brutes, monstres et démons*. Présument que son théâtre soit démoniaque, il ne peut pas être animal ou monstrueux.

Satyre qui parut à saint Antoine en la Thébaïde »<sup>151</sup>. Cet épisode raconte comment saint Antoine, « ayant eu de nuit révélation, qu'il y avait dans les déserts un ermite (qui était saint Paul) que sa sainte vie rendait agréable à Dieu par-dessus tous les hommes du monde », entreprend un voyage dans le désert voulant voir l'ermite. Sur son chemin, le saint rencontre d'abord un centaure, « monstre demi-homme et demi-cheval », auquel il ne prête pas beaucoup d'attention car la créature ne lançait que des « accents barbares et inarticulés », ce à quoi « il disparut soudain » aux yeux de saint Antoine. Mais la prochaine rencontre de l'ermite fut bien plus importante : soudain, « un petit hommonceau, ayant le nez pointu, le front armé de deux cornes, et dont les parties inférieures étaient semblables à celles d'une chèvre » apparaît devant lui et lui offre des dattes. Saint Antoine, courageux, lui demande qui il est, ce à quoi la créature répond qu'il est un habitant mortel du désert qui a été choisi par ses semblables pour demander à saint Antoine de prier Dieu créateur du monde, en leur faveur. Entendant ces mots, le saint « prit sujet de détester l'idolâtrie des Alexandrins » et brusquement, « cette bête hideuse, d'une vitesse ailée, se déroba devant ses yeux ». L'abbé D'Aubignac se pose la question de savoir quelle est la nature de cette créature qui apparaît et disparaît aussi vite. Selon D'Aubignac, il s'agit d'un satyre démon<sup>152</sup>. Cependant, il veut expliquer pourquoi il exclut les autres options, à savoir le satyre singe ou le satyre monstre. Dans son raisonnement sur l'impossibilité que l'apparition soit un animal, je remarque une référence pré-théâtrale dans l'argument qu'il est impossible qu'un saint puisse comprendre la langue d'un animal ou qu'un animal puisse parler la langue humaine :

Il est hors de toute vraisemblance et contraire à la piété de penser que par miracle, Dieu voulut donner à des bêtes brutes, la voix humaine et le discours de la raison, pour dire qu'elles ont soin de leur salvation, et qu'elles ont tenu conseil pour prier les Saints de les favoriser de leurs dévotions.<sup>153</sup> (je souligne)

Je souligne le terme de vraisemblance qui fait référence au concept que D'Aubignac introduit explicitement dans sa *Pratique du Théâtre*, une dizaine d'années plus tard. Le procédé du vraisemblable que D'Aubignac considère comme étant le fondement du poème dramatique est donc déjà présent

---

<sup>151</sup> DS, p. 137-189.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 146-159.

<sup>153</sup> DS, p. 159.

dans *Des satyres brutes, monstres et démons*. Quoique l'abbé n'emploie pas le mot dans son sens technique comme il le fait en parlant du théâtre, il donne au concept de vraisemblance la même signification que dans le théâtre du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>154</sup>. Il s'agit donc ici d'un élément d'intratextualité.

D'Aubignac rejette donc l'idée d'un animal parlant la langue humaine ou celle d'un homme comprenant la langue des animaux, car cela lui paraît invraisemblable. Amy Wygant remarque que la langue des animaux constitue une préoccupation linguistique prépondérante du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>155</sup>. Bien qu'Ambroise Paré, grand-père de D'Aubignac, ait prétendu que les humains parlent la langue des animaux et que les animaux à leur tour maîtrisent également la langue humaine<sup>156</sup>, D'Aubignac ne partage visiblement pas cette opinion. Etant donné que la vraisemblance est la condition fondamentale du poème dramatique et que l'abbé estime que l'animal parlant sort de la vraisemblance, un théâtre dans lequel figurent des animaux (parlants) est donc mauvais. D'Aubignac poursuit son raisonnement en signalant premièrement qu'il n'y a qu'un genre littéraire qui accepte l'animal parlant apparaissant devant un saint, il s'agit des « fables »<sup>157</sup>. A part la fable, aucun genre littéraire, y compris le théâtre, ne peut mettre une telle chose sur scène. Je remarque par ailleurs que D'Aubignac s'oppose explicitement à la fable dans sa *Pratique*, qu'il considère comme invraisemblable<sup>158</sup>. Deuxièmement, l'abbé désapprouve l'animal parlant car un tel animal serait concerné par sa « salvation », ce qui est contradictoire car un animal n'a pas d'âme<sup>159</sup>. Il s'agit donc de nouveau d'un manque de vraisemblance. Autrement dit, l'apparition d'un animal parlant sur scène, de surcroît dans la vie d'un saint, est une chose invraisemblable qui pêche contre la vraisemblance, mais aussi la bienséance du théâtre, qui exige que les personnages reçoivent « des mœurs qui conviennent à leur renommée, à leur âge, à leurs passions, à leur fortune présente (ils sont heureux ou ils sont malheureux), à leur condition, à leur nation et à leur sexe »<sup>160</sup>.

---

<sup>154</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 121.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>156</sup> Ambroise Paré cité par Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Ibid.*

<sup>157</sup> *DS*, p. 156-157.

<sup>158</sup> *PT*, p. 118.

<sup>159</sup> *DS*, p. 159.

<sup>160</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 191.

### 5.1.2 Le monstrueux littéral et figuratif

Non seulement, D'Aubignac désapprouve la présence des animaux dans le théâtre, mais il condamne aussi le monstrueux théâtral. L'abbé mentionne pour la première fois le « monstre » dans son traité démonologique<sup>161</sup>. Le monstre, une créature « abominabl[e] », née des rapports sexuels entre un humain et un non-humain qui porte la croix de « la honte et l'infamie de [ses] parents », est un des trois types de satyres selon D'Aubignac. Etant donné que « la vie et les œuvres » des bêtes brutes « sont indifférentes au vice et à la vertu »<sup>162</sup>, D'Aubignac peut encore s'imaginer qu'une bête, par sa nature malsaine, ait des rapports sexuels avec une autre espèce. Il est toutefois impensable qu'un homme, créature digne, puisse copuler avec une bête. Pourtant, le monstre est l'enfant incestueux de la bête et l'homme. D'Aubignac avance donc deux options : ou bien, la créature monstrueuse représente la perniciosité, ou bien elle est invraisemblable. En tout cas, les deux possibilités sont inconciliables avec le théâtre, et le monstrueux ne peut donc pas faire partie du poème dramatique.

Dans le premier raisonnement, D'Aubignac explique que si le monstre existe, ses parents doivent être mauvais et malsains. Par ailleurs, leurs enfants ont nécessairement la même indifférence « au vice et à la vertu »<sup>163</sup>. Le monstre n'a aucun sens moral, ce qui s'oppose au théâtre de D'Aubignac, dont « la principale règle [...], est que les vertus y soient toujours récompensées [...], et que les vices y soient toujours punis » afin que le spectateur puisse clairement distinguer le bon et le mauvais<sup>164</sup>.

Le deuxième raisonnement de D'Aubignac part de l'idée qu'il est impossible qu'un homme soit capable de copuler avec une bête : « cela semble non seulement hors de vraisemblance, mais un sacrilège à imaginer »<sup>165</sup>. Il est vrai que la bête est d'office une espèce qui n'a pas de sens moral, mais l'homme en revanche peut normalement bien discerner le bien du mal. La créature monstrueuse est donc invraisemblable. D'Aubignac parle d'ailleurs du monstrueux invraisemblable théâtral dans sa

---

<sup>161</sup> *DS*, p. 84-85.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>163</sup> *Ibid.*

<sup>164</sup> *PT*, p. 40.

<sup>165</sup> *DS*, p. 102-103.

*Pratique du Théâtre*, lorsqu'il mentionne le dramaturge Alexandre Hardy<sup>166</sup>. Hardy, un « dramaturge à gages à l'Hôtel de Bourgogne et pour la troupe des Comédiens du Roi », particulièrement actif pendant la première partie du XVII<sup>e</sup> siècle, a construit une œuvre d'une centaine d'ouvrages dramatiques pendant la période entre 1600 et 1628<sup>167</sup>. Cette grande production littéraire peut être expliquée par le fait que le dramaturge était obligé de fournir contractuellement un grand nombre de pièces pour la troupe de Bellerose, sans qu'il ait d'ailleurs pour autant le droit d'imprimer ses propres créations. Et c'est précisément le grand nombre de pièces que D'Aubignac reproche à Hardy dans *La Pratique*, estimant que Hardy est un poète ignorant qui « tir[ait] vanité de faire beaucoup de Pièces, et qui peut-être en av[ait] besoin » et qui ainsi se rend coupable d' « arrêt[er] le progrès du Théâtre » car son théâtre est, selon l'abbé, soit « mauvais », soit « monstrueux ». Alexandre Hardy, auteur d' « Ouvrages monstrueux », sert donc de bouc émissaire à D'Aubignac<sup>168</sup>. Etant donné que D'Aubignac met le théâtre monstrueux en rapport avec Hardy, A. Wygant estime qu'en écrivant sa *Pratique*, l'abbé a comme but d'attaquer Hardy et ses monstruosité, plutôt que de s'opposer aux résurrections du théâtre des anciens sur la scène française. La thèse de Wygant est qu'en plaçant le monstrueux sur scène, Hardy pêche contre la vraisemblance absolue qu'exige l'abbé D'Aubignac<sup>169</sup>. Vu que le monstrueux est tout à fait « hors vraisemblance »<sup>170</sup>, mais que la vraisemblance forme le fondement du théâtre<sup>171</sup>, le théâtre de Hardy est condamnable.

## 5.2 Le fonctionnement démoniaque du théâtre idéal

Si le théâtre ne peut ni être animal, ni monstrueux, le théâtre de l'abbé D'Aubignac peut donc bien être démoniaque. Mais en quoi consiste concrètement le lien entre les deux ouvrages concernés ?

---

<sup>166</sup> PT, p. 177.

<sup>167</sup> Heather Kirk, « Brutalité, vengeance et repentance : le viol dans l'oeuvre d'Alexandre Hardy », *Le Berger*, 4, juin 2013, <<http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-KIRK.pdf>> (Consulté le 5 avril 2016).

<sup>168</sup> PT, p. 177-178.

<sup>169</sup> Amy Wygant, « The Monsters of the abbé d'Aubignac », acte de colloque, 2001, <<http://www.new.ox.ac.uk/monsters-abb%C3%A9-daubignac>> (consulté le 5 avril 2016).

<sup>170</sup> DS, p. 102.

<sup>171</sup> PT, p. 123

Afin de répondre à cette question, je me base – inévitablement – partiellement sur les propositions d’Amy Wygant<sup>172</sup>, qui offre les débuts d’une analyse comparative.

Wygant signale que le diable est bien sûr présent dans *Des satyres brutes, monstres et démons*, mais également dans *La Pratique du Théâtre*. Elle estime que François Hédelin a transposé le démon concret – c’est-à-dire le démon qui s’inscrit dans la tradition démonologique ranimée à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle et qui est donc très présent au travers de la littérature de cette époque – de son traité démonologique dans *La Pratique du Théâtre*, sous forme de démon abstrait. En d’autres mots, D’Aubignac emploie métaphoriquement cette peur concrète du diable, animée par des motifs religieux et dominant la société qui croit qu’une telle créature existe réellement, dans sa conception théâtrale. Le démon concret est à la base du démon abstrait, qui sert de métaphore à D’Aubignac pour décrire le fonctionnement de son théâtre idéal. Amy Wygant caractérise d’ailleurs ces deux démons d’ancien et de moderne<sup>173</sup>, supposant que *La Pratique* est un texte moderne, dans lequel je retrouve d’ailleurs explicitement la demande de ne pas être lu comme un texte classiciste, et que *Des satyres* est un texte ancien<sup>174</sup>. En outre, Wygant mentionne brièvement que *Des satyres brutes, monstres et démons* contient un discours pré-théâtral, dans la mesure où le traité contient des renvois au théâtre que l’abbé a développé une quinzaine d’années plus tard<sup>175</sup>. C’est pourquoi j’examine non seulement les éléments démoniaques dans la vision théâtrale de l’abbé, mais également les concepts dramatiques dans son traité démonologique. Car il y a une intratextualité entre les deux ouvrages.

Je distingue trois éléments d’intratextualité : le discours démoniaque, le désordre ou la déraison et le principe de l’illusion. Ces trois aspects rendent donc le théâtre de D’Aubignac « démoniaque ». Je signale toutefois que ces éléments se situent tous au niveau fonctionnel du théâtre : il s’agit donc surtout d’un fonctionnement ou mécanisme démoniaque.

---

<sup>172</sup> Je tiens à souligner l’importance du quatrième et cinquième chapitre du livre d’Amy Wygant, *The Question of Illusion et Narcissus, and the Devils of Loudun*, pour notre étude. Nous nous basons sur ces deux chapitres, dans Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit.

<sup>173</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit., p. 155.

<sup>174</sup> Timothy Murray, cité par Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit., p. 125.

<sup>175</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit., p. 122-123.

### 5.2.1 Le discours démoniaque

Un premier aspect qui lie les deux ouvrages est le vocabulaire démoniaque. Dans *La Pratique du Théâtre*, il y a des références langagières qui participent au champ sémantique du discours diabolique. Mais je signale aussi que le traité démonologique de l'abbé D'Aubignac contient un vocabulaire pré-théâtral, c'est-à-dire qu'il emploie des termes qui s'avéreront des concepts importants dans sa théorie théâtrale.

Quand D'Aubignac, en tant que démonologue, parle du diable et ses suppôts, il emploie un vocabulaire signifiant. Un fragment de *Des satyres* est très significatif en ce qui concerne le discours, à savoir l'histoire de l'apparition d'un démon à saint Antoine dans le chapitre sur les satyres démons. L'abbé, qui vient de décrire le diable et d'expliquer comment, par l'intermédiaire de ses démons, Satan a pris sa place dans la société française, évoque cet épisode pour illustrer comment opère un démon. Etant donné que cet épisode est connu, que beaucoup d'ouvrages le mentionnent et que plusieurs auteurs ont prétendu que la créature en question est un animal ou un monstre, D'Aubignac explique d'abord pourquoi il est convaincu qu'il s'agit d'une apparition démoniaque. Dans sa défense, où il explique que la créature agit suivant une procédure satanique visant à affaiblir la victime (il envoie d'abord le centaure qui surprend l'ermite) avant de la piéger définitivement (en offrant des dattes au saint affamé et en employant des paroles religieuses pour cacher ses manipulations, le démon veut prendre possession de saint Antoine), l'abbé utilise l'argument de la *vraisemblance* : seule l'interprétation démoniaque lui semble vraisemblable. A première vue, il s'agit d'une histoire innocente que D'Aubignac évoque simplement pour illustrer la pratique des démons. Cependant, une lecture plus approfondie révèle que cet épisode est plus significatif qu'il n'y paraît à première vue, plus spécifiquement en ce qui concerne le vocabulaire employé. Comme A. Wygant, je remarque que le discours démoniaque de ce fragment est déterminé par « technical theatrical terminology » (« une terminologie théâtrale technique »)<sup>176</sup>. Le centaure que saint Antoine croise a par exemple la fonction de « prépar[er] [...] la scène » en semant de « l'effroi » afin que le démon puisse après « jouer son

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 123.

personnage plus dextrement »<sup>177</sup>. Et ce démon est un bon acteur : il « joua si bien le personnage » que de nombreux auteurs n'ont pas perçu sa réelle nature<sup>178</sup>. C'est pourquoi D'Aubignac l'assimile à la « vraisemblance »<sup>179</sup>. Très clairement, l'abbé emploie ici un vocabulaire qu'on retrouvera dans *La Pratique*.

Bien qu'elles soient surtout implicites, des références démoniaques langagières apparaissent aussi dans *La Pratique du Théâtre*. D'Aubignac définit par exemple littéralement le théâtre comme le royaume du démon : « c'est où règne le Démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre »<sup>180</sup>. Ou encore, il assimile le théâtre aux procédures du diable qui trompe la victime afin d'en prendre possession. Il estime que le théâtre est comme de la « Magie » et que « les ornements de la Scène » en sont « les plus sensibles charmes » car « le peuple les prend pour des enchantements ». Autrement dit, les spectateurs se font enchanter par le théâtre, même si « nous sommes [pourtant] bien assurés qu'on nous trompe »<sup>181</sup>. Mais le public est rendu aveugle, comme les païens qui sont aveuglés par le diable : « Je sais bien que le Théâtre est une espèce d'illusion, mais il faut tromper les Spectateurs en sorte, qu'ils ne s'imaginent pas l'être, encore qu'ils ne le sachent ; il ne faut pas tandis qu'on les trompe, que leur esprit le connaisse [...] »<sup>182</sup>. Selon D'Aubignac, c'est la « magie » ou l'illusion qui permet de rendre les choses vraisemblables au théâtre<sup>183</sup>. Le cercle se referme : seul le démon est vraisemblable, et le vraisemblable agit comme le démon. Dans les deux textes, D'Aubignac mobilise un discours démoniaque dont les notions les plus pertinentes sont celles de *magie, illusion, tromper(ie), imagination, désordre* et évidemment *vraisemblance*.

---

<sup>177</sup> DS, p. 160.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>180</sup> François Hédelin D'Aubignac, *PT, Op. cit.*, p. 430. (Cette expression a inspiré John Lyons à intituler son ouvrage sur la tragédie classique *Kingdom of Disorder*, dans John D. Lyons, *Kingom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France, Op. cit.* Lyons a également publié un article qui se base sur ce vocabulaire démoniaque, dans John D. Lyons, « Le démon de l'inquiétude: la passion dans la théorie de la tragédie », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 4, octobre-décembre 1994, p. 787-798.)

<sup>181</sup> François Hédelin D'Aubignac, *PT, Op. cit.*, p. 483.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>183</sup> *Ibid.*

## 5.2.2 Le désordre catalyseur ou la déraison temporaire

Le diable, et donc les démons, sont le symbole du désordre et de la déraison. Partout où il vient, le suppôt du diable essaie de troubler et de déstabiliser l'esprit de sa victime, afin de pouvoir la manipuler et l'endoctriner. Le passage sur le démon de saint Antoine dans *Des satyres* montre exactement comment agit le démon : en envoyant le centaure, saint Antoine est surpris et son esprit est sensible aux mensonges du démon.

On dit que les perroquets de l'Inde, la première fois qu'ils virent des hommes, en furent tellement étonnés, que s'amusant à regarder et considérer attentivement ce qu'ils voyaient, ils se laissaient prendre à la main. Le diable espérait qu'il en arriverait de même de ce saint personnage, et que tandis que prévenu d'étonnement et d'admiration il penserait profondément en lui-même ce que pourrait être ce monstre, il tomberait en ses rets par cette nouvelle surcharge, et se laisserait surprendre aux scrupules, aux mensonges et aux impiétés qui suivent nécessairement la doctrine qu'il lui voulait persuader de cette espèce supposée d'hommes Satyres<sup>184</sup>.

Ce désordre diabolique fait également partie du théâtre de François Hédelin D'Aubignac. Son théâtre ne peut fonctionner sans le désordre catalyseur qui met en route le déroulement de la pièce. Et cette idée, D'Aubignac la formule en référant explicitement aux procédures du démon :

[Les délibérations] sont de leur nature contraires au Théâtre ; parce que le Théâtre étant le lieu des Actions, il faut que tout y soit dans l'agitation, soit par des événements qui de moment à l'autre se contredisent et s'embarrassent ; soit par des passions violentes qui de tous côtés naissent du choc, [...] : en sorte que personne ne vient presque sur la Scène qui n'ait l'esprit inquiété [...] ; et enfin c'est où règne le Démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre ; et dès lors qu'on y laisse arriver le calme et me repos, il faut que la Pièce finisse [...].<sup>185</sup>

D'Aubignac estime que l'inquiétude ou le désordre causé par le « Démon » est un aspect capital du théâtre. Sans cette agitation, le théâtre tombe dans la langueur et le dramaturge échoue. Ce que l'abbé formule donc ici, c'est que le théâtre idéal n'existe pas sans le désordre du démon. Tout comme A. Wygant et J. D. Lyons, je souligne l'importance de ce passage, qui forme le lien concret, explicite entre

---

<sup>184</sup> DS, p. 161.

<sup>185</sup> PT, p. 430.

*Des satyres brutes, monstres et démons* et *La Pratique du Théâtre*, ou encore entre le démon ancien et le démon moderne. Par sa conception du théâtre qui met le désordre et la peur sur scène, D'Aubignac est le premier dramaturge au XVII<sup>e</sup> siècle à inaugurer la modernité du théâtre selon Lyons. Il remarque que non seulement, l'abbé propose la théorie ou les caractéristiques formelles d'un théâtre moderne dans *La Pratique du Théâtre*, mais que de plus, D'Aubignac met également sur scène des passions modernes<sup>186</sup>.

Bien que le désordre ou la déraison fasse intégralement partie de la scène, je signale que cette agitation contraste avec le caractère rationnel de *La Pratique* en général dont le dramaturge idéal doit faire preuve. Tandis que *La Pratique* impose une réglementation stricte et absolue, dressée selon une logique raisonnable, la pièce même met sur scène l'irraisonnable, s'inspirant du chaos démoniaque. En d'autres mots, il y a une distinction cruciale entre « the reason of the tragic author » (« la raison de l'auteur tragique ») et « the unreason [...] of the spectator » (« le manque de raison chez le spectateur »)<sup>187</sup> : par la raison dans sa forme la plus extrême, le dramaturge met sur scène la déraison démoniaque. Le poème dramatique agit donc comme un démon qui prend possession de sa victime : en affaiblissant « par l'étonnement » l'esprit de sa victime, le démon, que D'Aubignac décrit comme un « malin esprit », lui fait croire n'importe quoi et l'attire dans ses filets. Le théâtre doit opérer de la même façon, car comme D'Aubignac le mentionne déjà dans *Des satyres*, il faut d'abord distraire, faire « trébucher » l'esprit de la victime avant de tendre le piège définitif. En effet, « un esprit solide et résolu » ne se laisse pas si facilement manipuler<sup>188</sup>, ni par le diable, ni par le théâtre. Il faut en arriver au point à ce que la victime ne perçoive pas qu'il s'agit d'un démon et que le spectateur oublie qu'il regarde une pièce de théâtre. Autrement dit, il faut que la raison soit éliminée en constituant un spectacle de désordre. Mais attention, l'instance qui orchestre le spectacle, que ce soit le démon ou le dramaturge, ne perd pour autant jamais l'esprit ! C'est donc ainsi que le démon et le théâtre sont capables de « persuader »<sup>189</sup> leurs victimes.

---

<sup>186</sup> John D. Lyons, *Kingdom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*, p. x-xi.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>188</sup> *DS*, p. 144-160.

<sup>189</sup> *Ibid.*

Le cas des possédées de Loudun illustre parfaitement comment le désordre règne au théâtre démoniaque et combien ce théâtre utilise la faiblesse du public. Lors de sa visite à Loudun, D'Aubignac conclut rapidement que les possessions ne sont pas réellement le travail du diable, mais que les sœurs (et les exorcistes) mettent sur scène une spectaculaire pièce de théâtre. Dans son rapport, l'abbé démystifie donc cet évènement, comme il démystifie d'ailleurs aussi en grande partie les apparences démoniaques dans son traité de 1627. Mais, il avoue bien que le démon est présent métaphoriquement à Loudun, comme il l'est également au théâtre. Autrement dit, l'abbé rencontre le démon moderne du théâtre pour la première fois à Loudun et les possessions constituent sa première expérience théâtrale. Ce n'est certainement pas un hasard si de nombreux auteurs qui écrivent sur le cas de Loudun emploient un vocabulaire théâtral<sup>190</sup> : les sœurs et les exorcistes jouent une pièce dramatique et le peuple en est le spectateur. D'Aubignac, lui aussi, est convaincu qu'il a vu une pièce de théâtre à Loudun : « tout ce jeu n'est que fourbe, imposture, détestation et sacrilège » (je souligne)<sup>191</sup>. Mais évidemment, il n'y a pas de spectacle sans spectateurs et le public joue un rôle primordial dans le théâtre Loudunais, qui n'existe en réalité que pour et par le peuple qui se laisse piéger par la peur ou le désordre et l'illusion de la scène<sup>192</sup>. D'Aubignac est témoin de la panique qui surprend le *petit peuple* lorsqu'un démon s'adresse directement à lui pendant un exorcisme auquel il assiste comme visiteur. Le démon, visiblement irrité par l'abbé qui met en doute son existence, menace D'Aubignac en disant qu'une fois qu'il en aura pris possession, l'abbé verra qu'il est réellement. Au lieu de laisser l'inquiétude et le désordre se rendre maître de son esprit, D'Aubignac garde son sang-froid et répond ne pas avoir peur. Les autres « assistants » ne restent pas aussi calmes et se retirent « en un coing de l'église avec cris et effroy presque incroyable ». Lorsque l'abbé quitte l'église, il s'interroge sur le spectacle qu'il vient de voir et il remarque que s'il avait autorisé son esprit à prendre peur dans cette

---

<sup>190</sup> Je cite quelques exemples. R. Mandrou parle du « théâtre des possessions », dans Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, *Op. cit.*, p. 139. M. de Certeau intitule un chapitre « The Theater of the Possessed » (« Le théâtre des possédés »), dans Michel de Certeau, *Op. cit.*, p. 85. Marianne Closson mentionne également le « théâtre de la possession », dans Marianne Closson, *Op. cit.*, p. 44. Michel Carmona dans son livre sur Loudun classe les différents chapitres en termes de théâtre, comme par exemple la première partie intitulée « Les Acteurs », dans Michel Carmona, *Les diables de Loudun. Sorcellerie et politique sous Richelieu*, Paris, Fayard, 1988.

<sup>191</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », *Op. cit.*, p. 194.

<sup>192</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 154.

situation, il aurait fui avec « la croyance que les démons me suivoient et peut être me tourmentoient », comme le peuple. D'Aubignac signale comment il est facile de piéger le peuple par la peur et l'agitation<sup>193</sup>. A. Wygant signale également le pouvoir de la suggestion, qui contribue également à la construction d'un désordre théâtral à Loudun. Elle remarque que D'Aubignac est conscient que les exorcistes n'ont qu'à faire une réflexion sur scène pour que le peuple croie voir l'enfer<sup>194</sup>. Le désordre qui règne au théâtre et qui influence les spectateurs est total à Loudun :

[...] le peuple allant et venant, courant à l'une puis à l'autre, [...], l'air eschauffé fumant et puant de l'odeur de l'ail [...], je m'assure, que c'est une image de l'enfer ; aussy est il vray que le plus fort esprit est émeu dans cet orage et le désordre du lieu met toutes les pensées en désordre.<sup>195</sup>

En somme, le lieu est la scène dominée par le démon et le désordre, et ce sont les pensées ou l'esprit du spectateur qui sont – temporairement, c'est-à-dire quand il assiste au spectacle – captés par ce qui se joue devant lui et qui sont donc sensibles à l'influence du diable. Telle est la fonction du désordre démoniaque, et voilà pourquoi la déraison diabolique fait, selon nous, intégralement partie du théâtre idéal de D'Aubignac.

### 5.2.3 Le monde de l'illusion

Quand D'Aubignac évoque les tromperies du démon, le théâtre n'est pas bien loin. L'illusion associée au diable est également présente au théâtre : les deux créent un monde illusoire afin d'enchanter le spectateur. Toutefois, l'illusion démoniaque transposée dans le poème dramatique est connue sous un autre terme : la *vraisemblance*.

Satan est le maître de l'illusion<sup>196</sup>. Dans le contexte diabolique, cette notion peut avoir deux significations, note Amy Wygant. Premièrement, l'illusion est un synonyme de la tromperie par les

---

<sup>193</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », *Op. cit.*, p. 188-170.

<sup>194</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>195</sup> François Hédelin d'Aubignac. « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », *Op. cit.*, p. 190.

<sup>196</sup> Marianne Closson, *Op. cit.*, p. 24.

yeux, c'est-à-dire que les yeux perçoivent quelque chose différemment, ne voient pas de quoi il s'agit réellement, à cause d'une manipulation illusoire démoniaque. La vue de la victime est donc trompée et l'esprit enregistre mal la chose. Deuxièmement, le démon utilise l'illusion pour faire apparaître des choses qui n'y sont pas<sup>197</sup>. L'épisode du démon de saint Antoine est une illustration concrète du fonctionnement de l'illusion démoniaque : les deux créatures, dont une est un « satellitt[e] » du démon, caché « sous la figure d'un Hippocentaure » et l'autre le démon lui-même, déguisé en satyre, apparaissent sous une apparence illusoire<sup>198</sup>. La victime n'est pas alarmée par ce qu'elle voit. Au contraire, tant que le démon se déguise et se comporte de manière vraisemblable, le risque d'être démasqué est minime. Tout ce qui compte donc pour le démon est de paraître *vraisemblable*, aussi bien dans son apparence que dans ses paroles. Cependant, il n'est pas facile de maintenir cette vraisemblance car D'Aubignac remarque que « Socrate avait raison [...] de dire [que] par le discours[,] on connaît non seulement la capacité, mais l'humeur de celui qui parle » et qu'il est donc impossible de raconter des mensonges sans être surpris. Mais intelligents comme ils le sont, les démons ont trouvé une solution à ce problème, signale l'abbé : à l'image « des bons orateurs » qui « accord[aient] avec grâce ce qu'ils ne peuvent nier, afin de persuader avec subtilité ce qui de soi pourrait être suspect de mensonge », les suppôts du diable « mélangent toujours le faux avec le vrai, [...] confessent les vérités publiques, afin d'autoriser et de persuader leurs mensonges secrets ». Ainsi, les impostures sont camouflées par des vérités et la victime se laisse plus facilement piéger<sup>199</sup>. Le diable crée en d'autres mots un monde d'illusion où rien n'est vrai, mais tout est vraisemblable. Et c'est cette formule qui est dangereuse car elle permet au démon de manipuler ses victimes et au diable de créer de nouveaux disciples.

Le théâtre de D'Aubignac ne fonctionne pas autrement qu'en créant une illusion démoniaque. *La Pratique* affirme d'ailleurs clairement que le dramaturge doit créer sur scène un monde d'illusion, et la notion qu'emploie l'abbé pour la création illusoire théâtrale est la *vraisemblance*. Son raisonnement est que le théâtre ne doit pas représenter « le Vrai » ou la réalité, mais un « Vrai »

---

<sup>197</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 113.

<sup>198</sup> *DS*, p. 160.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 167-168.

idéalisé<sup>200</sup>, ou comme le formule Mazouer, les « choses comme elle devraient être »<sup>201</sup>. Le poème dramatique n’imite donc pas, mais exclut la réalité afin d’être « hyper-real » (« hyper réel »)<sup>202</sup>. Etant donné que la vraisemblance est « le fondement de toutes les Pièces du Théâtre »<sup>203</sup>, son but est le même que celui du diable : être vraisemblable et créer l’illusion parfaite. Tout ceci permet de capter l’attention et de prendre possession du spectateur, dont l’esprit se perd dans la pièce. Le principe de vraisemblance est donc clairement axé sur le spectateur : c’est en fonction du spectateur que le dramaturge crée sa pièce et qu’il adapte son poème dramatique. Ce qui se passe sur scène a peu d’importance tant que le public le trouve vraisemblable et qu’il oublie qu’il se trouve au théâtre. En quelque somme, le théâtre trompe donc ses spectateurs : « [p]lus on s’écarte du “vrai” de la nature, plus l’illusion est grande, plus l’art se révèle mensonger »<sup>204</sup>. Mais selon D’Aubignac, il vaut donc mieux mentir que montrer une réalité invraisemblable : c’est le seul moyen de *persuader* le public<sup>205</sup>. S’ajoute à ça que cette tromperie doit se faire subtilement afin que les spectateurs ne soient pas offensés et qu’ils acceptent la tromperie :

Il est certain que les ornements de la Scène sont les plus sensibles charmes de cette ingénieuse Magie, qui rappelle au monde les Héros des siècles passés, et qui nous met en vue un nouveau Ciel, une nouvelle Terre, et une infinité de merveilles que nous croyons avoir présentés, dans le temps même que nous sommes bien assurés qu’on nous trompe.<sup>206</sup>

Banderier remarque que D’Aubignac promet ici le principe du *willing suspension of disbelief* de Samuel Taylor Coleridge<sup>207</sup>, et Baby signale que c’est précisément « [l]a conscience de la tromperie [qui] en garantit l’efficacité »<sup>208</sup>.

La vraisemblance est donc à la base de la réussite de la possession diabolique et théâtrale. Même si le spectateur ne voit et n’entend pas la vérité (comme par exemple un démon sous une autre

---

<sup>200</sup> PT, p. 123.

<sup>201</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 189.

<sup>202</sup> Timothy Murray, cité par Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, *Op. cit.*, p. 125.

<sup>203</sup> PT, p. 123.

<sup>204</sup> Robert Morissey, « *La Pratique du Théâtre et le langage de l’illusion* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 146, janvier-mars 1985, p. 17-18.

<sup>205</sup> PT, p. 317.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>207</sup> Gilles Banderier, *Op. cit.*, p. 12 ;

<sup>208</sup> PT, p. 483.

apparence racontant des mensonges, ou un aspect inventé par le dramaturge), il y croit quand l'illusion est parfaite. Le théâtre de l'abbé D'Aubignac est donc démoniaque dans le sens où il trompe comme un démon.

### 5.3 Le message anti-démoniaque du théâtre idéal

Bien que le fonctionnement du théâtre idéal de l'abbé D'Aubignac soit visiblement démoniaque, je dois toutefois nuancer cette présence diabolique car tous ces éléments se situent au niveau fonctionnel, et D'Aubignac prescrit également des règles sur le plan communicatif du poème dramatique dans sa *Pratique du Théâtre*. Quand il parle du message que la pièce dramatique doit transmettre aux spectateurs, le ton change complètement, car, paradoxalement, le démon devient alors le mauvais exemple pour le dramaturge. En d'autres mots, le théâtre doit transmettre un message essentiellement antidémoniaque.

J'estime donc que le théâtre idéal contient un paradoxe : quoique le dramaturge doive enchanter le public en imitant les procédures du démon et en créant un théâtre mécaniquement démoniaque, le message que sa pièce transmet s'inspire de normes et valeurs opposées à celles du diable. Le mécanisme démoniaque est donc commun au démon et au théâtre, mais l'art dramatique l'emploie à des fins angéliques, contrairement au démon qui a des fins perverses.

Dans ce qui suit, j'explique en quoi consiste le message théâtral idéal selon D'Aubignac. Je distingue trois parties communicatives, à savoir l'instruction des vertus et des bonnes mœurs, la valorisation de la morale chrétienne et l'accentuation des valeurs et de la gloire de l'Etat.

#### 5.3.1 Le théâtre, instructeur des vertus et des bonnes mœurs

Le théâtre idéal est divertissant, mais aussi instructif : par le divertissement, il enseigne les bonnes mœurs aux spectateurs.

La principale règle du Poème Dramatique, est que les vertus y soient toujours récompensées, ou pour le moins toujours louées, malgré les outrages de la Fortune, et que les vices y soient toujours punis, ou pour le moins toujours en horreur, quand même ils y triomphent.<sup>209</sup>

L'abbé veut donc qu'il y ait une distinction claire entre la vertu et le vice et que le bon soit jugé positif alors que le mauvais est jugé négatif. Le but est que le spectateur reprenne les bonnes valeurs qu'il voit au théâtre et qu'il en soit influencé une fois qu'il sort du théâtre. Cependant, D'Aubignac ne veut pas que le public soit conscient qu'on lui apprend des leçons et il exige donc que les instructions soient intégrées discrètement dans la pièce. Pour l'abbé, le spectateur vient toujours en premier et, étant donné que ce spectateur vient au théâtre pour s'amuser, il ne faut pas le décevoir en dénonçant le fait qu'il y ait un message secret, instructif dans le poème dramatique. Autrement dit, D'Aubignac condamne le « style didactique » du théâtre, mais certainement pas les « choses » didactiques<sup>210</sup>. Davidson estime donc que le théâtre idéal est saisi comme un simple « passe-temps » par les spectateurs, tandis qu'en réalité, le dramaturge « charg[e] [ces] plaisirs publics [...] d'un ensemble de valeurs morales ». Ainsi, les pièces de théâtre « se justifient donc par leur contribution officielle [...] aux vertus » et « ce qui était fin », c'est-à-dire le plaisir du public, « est aussi, et également, moyen »<sup>211</sup>.

Afin de pouvoir transmettre ce noble message, D'Aubignac doit donc tromper ses spectateurs : il camoufle le caractère instructif de son théâtre. Cependant, la tromperie, que nous associons tous au démon, se limite à l'aspect fonctionnel : communicativement parlant, le théâtre de l'abbé s'oppose aux pratiques diaboliques. Alors que le discours démoniaque ne contient que des « impostures ridicules et impies »<sup>212</sup> et que le démon promet les débordements dont ses suppôts se rendent coupables pendant le Sabbat<sup>213</sup>, le théâtre est instructeur de bonnes mœurs. On peut en quelque sorte parler d'un endoctrinement positif : D'Aubignac veut que son théâtre serve d'école et son idée est que, en instruisant discrètement, « [...] jamais [les spectateurs] ne sortent du Théâtre, qu'ils ne remportent

---

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 443-444.

<sup>211</sup> Hugh Davidson, « Pratique et rhétorique du théâtre : étude sur le vocabulaire et la méthode de D'Aubignac », dans *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Jean Mesnard éd., Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, coll. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 170.

<sup>212</sup> *DS*, p. 168.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 144.

avec l'idée des personnes qu'on leur a représentées, la connaissance des vertus et des vices, dont ils ont vu les exemples », car « leur mémoire leur en fait des leçons continuelles » et ce qu'ils ont vu « s'imprim[e] d'autant plus [...] dans leurs esprits »<sup>214</sup>.

### 5.3.2 Le théâtre comme représentant de l'Église

Une bonne pièce dramatique est une pièce dont le message est inspiré par les valeurs catholiques. L'enjeu catholique est omniprésent dans *La Pratique Théâtre*, ce qui n'est pas étonnant car non seulement, François Hédelin D'Aubignac est lui-même un homme croyant – son titre d'abbé en est la meilleure preuve – mais en outre, c'est Richelieu, Cardinal et protecteur de D'Aubignac, qui commande l'ouvrage<sup>215</sup>. Pour D'Aubignac, l'intégration des normes chrétiennes est une condition pour que le théâtre soit bon. Je remarque combien la religion chrétienne est importante pour D'Aubignac dans son *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français*, où il considère le manque de respect pour « les règles du Christianisme » comme une des causes principales du déclin du théâtre français. L'abbé exprime son dégoût pour les péchés qu'ont commis les anciens dramaturges, en représentant le « culte des faux Dieux » et les « impuretés [...] propres au culte de Bacchus » sur scène<sup>216</sup>. Ce passage me semble important car D'Aubignac se distancie littéralement du polythéisme des païens, qu'il considère être le résultat de la trahison du diable et de ses démons dans *Des satyres*<sup>217</sup>, et du sabbat, dont nous avons lu qu'il est une transposition des Bacchanales<sup>218</sup>, qui ont dominé longtemps le théâtre. En d'autres mots, il dénonce le diable en tant qu'ennemi de Dieu et des valeurs catholiques.

Le fait que D'Aubignac considère pécher contre le catholicisme comme un grand défaut du théâtre, implique que son théâtre idéal accueille avec empressement la morale chrétienne, de préférence en l'illustrant au travers des personnages et des actions. C'est pourquoi l'abbé se montre réticent envers les discours de piété théâtraux, dans lesquels on loue Dieu et on incite les spectateurs

---

<sup>214</sup> PT, p. 42.

<sup>215</sup> Hélène Baby, « Introduction », *Op. cit.*, p. 11-13.

<sup>216</sup> François Hédelin D'Aubignac, « Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français », dans *La Pratique du Théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 698-699.

<sup>217</sup> DS, p. 126.

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 142.

à « respecter [sa] grandeur » et d' « imiter [ses] actions »<sup>219</sup>. D'Aubignac est convaincu qu'aucun dramaturge ne maîtrise suffisamment « les maximes de la Théologie » pour laisser ses acteurs en parler sur scène : le risque est réel qu'ils pêchent contre la religion en créant des paroles qui ne respectent pas les « manières de s'exprimer si particulières » de la théologie chrétienne ou parce que les spectateurs, ne voulant pas qu'on « condamne leurs plaisirs » avec des sujets lourds, interprètent les paroles religieuses « comme un jeu de poésie ». D'Aubignac préfère donc que le poète évite ces discours et qu'il se contente de montrer « une morale [...] vertueuse en se renfermant dans une belle et généreuse philosophie »<sup>220</sup>. Bien que le catholicisme doive faire intégralement partie de la pièce, D'Aubignac ne veut donc pas que le spectateur soit directement ou concrètement confronté aux maximes chrétiennes. Il vaut mieux les montrer indirectement, comme il en est également le cas pour les instructions didactiques. Mais c'est précisément cette extrême prudence par rapport à la religion chrétienne qui en révèle l'importance : l'abbé est conscient que les paroles religieuses peuvent facilement être mal interprétées. La pratique du diable en est une preuve : il réussit à trahir ses victimes et à miner l'autorité de Dieu en mélangeant ses mensonges avec des passages bibliques<sup>221</sup>. C'est ce que veut absolument éviter D'Aubignac : il veut que le catholicisme soit présenté favorablement et qu'il influence positivement le public, contrairement au démon.

### 5.3.3 Le théâtre, porte-parole de l'Etat

Le troisième et dernier élément du message que doit transmettre le théâtre idéal et qui s'oppose à l'autorité diabolique est la souscription aux valeurs et la gloire de l'Etat français. Selon D'Aubignac, le poème dramatique se prête parfaitement à l'éloge politique de la France. L'abbé estime même que le théâtre peut être un véhicule précieux dans les mains des autorités. Richelieu, conscient du pouvoir politique de l'art dramatique, avait donc de bonnes raisons de réformer le théâtre<sup>222</sup> et d'intégrer D'Aubignac dans ce projet de réforme, car le théoricien dramatique est convaincu que le théâtre peut et doit obligatoirement marquer la « grandeur d'un Etat ». Il accepte même que les

---

<sup>219</sup> *PT*, p. 449.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 453-455.

<sup>221</sup> *DS*, p. 172-173.

<sup>222</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 178.

autorités imposent la glorification du pays aux dramaturges : « il [...] faut donner les Spectacles [au peuple] [...] pour faire paraître la grandeur d'un Etat dans la paix, ou durant la guerre. [...] Il faut bien certes que les Spectacles soient très importants au gouvernement des Etats [...]. »<sup>223</sup>. C'est ainsi que le théâtre est une « reprise en main littéraire », mais aussi « en main politique »<sup>224</sup>. D'Aubignac n'imagine même pas son rôle « en dehors du service de l'Etat » : « discipliner les peuples » est un aspect inhérent et indissociable du poème dramatique<sup>225</sup>.

L'aspect politique du théâtre n'est pas neuf : D'Aubignac signale qu'il s'inspire des anciens Grecs, plus spécifiquement des Athéniens, qui se servaient des spectacles comme instrument de propagande en temps de guerre. Il estime que les autorités françaises doivent également utiliser l'art dramatique à leur propre profit. Concrètement, il explique qu'en temps de paix, le théâtre doit valoriser les valeurs auxquelles l'Etat veut être associé, par exemple en idéalisant les hommes travailleurs qui contribuent activement à la prospérité de la France et en encourageant l'innovation, la modernisation et l'invention. Lorsque le pays est en guerre, les spectacles doivent motiver le peuple à se battre, recruter des soldats et renforcer le patriotisme en mettant en valeur le courage et en montrant que les combats ou conquêtes contribuent à la gloire française<sup>226</sup>. Le poème dramatique peut donc sembler innocent, mais politiquement il cache une véritable tactique d'endoctrinement du peuple.

Le message politique du théâtre est exempt d'influences diaboliques dans le sens où le diable mine toute sorte d'autorité, tandis que le théâtre vise précisément à renforcer l'autorité politique et royale. Etant donné que la politique et religion (chrétienne) constituent une unité au XVII<sup>e</sup> siècle – je pense par exemple à Richelieu, en même temps premier ministre et Cardinal influent qui, par son pouvoir politique, représente également les intérêts de l'Eglise et ne cache pas ses motivations religieuses –, l'aspect politique est étroitement lié à l'argument religieux que j'ai déjà traité plus haut. S. Clark remarque que le Roi du royaume français catholique est considéré comme le représentant de

---

<sup>223</sup> *PT*, p. 37-43.

<sup>224</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 178.

<sup>225</sup> Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et Politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 25.

<sup>226</sup> *PT*, p. 38-39.

Dieu sur terre<sup>227</sup> et que par conséquent, le diable, en manipulant et prenant possession de ses victimes, essaie donc non seulement d'affaiblir l'autorité religieuse, Dieu, mais également sa version terrestre, l'autorité politique ou le Roi<sup>228</sup>. Le pouvoir politique n'est donc pas conciliable avec le pouvoir démoniaque, ni au théâtre, ni en réalité. Le « théâtre » de Loudun illustre comment les affaires diaboliques sont politiquement délicates : les autorités se sentaient clairement menacées par les possessions et l'attention croissante pour les exorcismes. Quoique les autorités ne remettent pas en question la vérité des possessions – contrairement à D'Aubignac d'ailleurs, dont la réputation a été irréparablement endommagée par ses assertions sur le « théâtre » Loudunais<sup>229</sup> –, elles essaient de contrôler et endiguer les proportions que prennent l'affaire en envoyant Laubardemont à la scène du crime<sup>230</sup>. Et une fois que l'affaire est clôturée, l'Etat (et l'Eglise) utilise la victoire chrétienne comme une arme supplémentaire dans le combat des protestants hérétiques<sup>231</sup>. La politique s'oppose donc au diable et est déterminée à mettre tout en œuvre afin que la croyance démoniaque n'affaiblisse pas l'autorité politique. Le message du poème dramatique implique donc la glorification de l'Etat, mais exclut l'influence démoniaque.

---

<sup>227</sup> Stuart Clark, *Thinking with demons : The idea of witchcraft in early modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 570.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 554.

<sup>229</sup> Gilles Banderier, *Op. cit.*, p. 12-14.

<sup>230</sup> Michel De Certeau, *Op. cit.*, p. 65.

<sup>231</sup> Mitchell Greenberg, *Subjectivity and subjugation in seventeenth-century drama and prose : the family romance of French classicism*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge studies in French, 1992, p. 73.

## 6. Analyse des *Dissertations contre Corneille*

Après avoir analysé la théorie, je veux examiner comment D'Aubignac applique concrètement ce théâtre semi-diabolique. C'est pourquoi j'étudie les *Dissertations* que l'abbé a formulées contre le théâtre de Pierre Corneille. Dans ces dissertations, D'Aubignac élabore une critique théâtrale à partir d'une décomposition de trois pièces de Corneille : *Sophonisbe*, *Sertorius*, *L'Édipe*. Dans la dernière dissertation, l'abbé ne parle plus d'un poème dramatique concret, mais il attaque Corneille en personne<sup>232</sup>.

### 6.1 Un fonctionnement démoniaque

Le discours diabolique de *Des satyres brutes, monstres et démons* est non seulement présent dans *La Pratique du Théâtre*, mais également dans les condamnations de l'abbé. Une première référence, qui revient plusieurs fois dans les dissertations, est la mention du genre de la « fable », que D'Aubignac condamne fortement parce que la fable pêche contre sa règle de la vraisemblance :

[Les] fables [...] ne sont inventées que pour donner quelque sujet à des aventures extraordinaires et surprenantes, qui néanmoins ne surprennent point quand on vient à penser qu'elles ne devaient point arriver ainsi ; On les lit, on les conte, on y prend plaisir, mais on n'en est pas persuadé ; ce qui ne vaut rien au Théâtre, car dès lors que l'on n'est pas convaincu de la vraisemblance des événements, tout y languit et tout y déplaît<sup>233</sup>.

L'association de ce genre avec l'invraisemblance n'est pas neuve : l'abbé le faisait déjà dans son traité démonologique et dans *La Pratique du Théâtre*. Mais c'est ici que le théoricien concrétise sa théorie. Dans la *Seconde dissertation*, D'Aubignac parle plus spécifiquement des « fables polymythes », qu'il définit comme « une multiplicité de fables ou d'histoires entassées les unes sur les autres ». Corneille mettrait en scène cette « Polymythie » que D'Aubignac désapprouve pour deux raisons : non

---

<sup>232</sup> DC.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

seulement, la « polymythie » rend le théâtre invraisemblable, mais de plus, elle rend le dénouement trop complexe en multipliant plusieurs fables. C'est pourquoi D'Aubignac considère la « Polymythie » ou la fable comme « [l]e plus grand défaut d'un Poème Dramatique »<sup>234</sup>. Lorsque l'abbé remarque que *L'Edipe*, une des pièces les plus célèbres de Corneille, est en fait une adaptation dramatique d'une « fable » qui « a eu cours parmi les Grecs, et les Romains », il ne peut que condamner le poème dramatique dont la base (la nature fabuleuse) et le fondement (le manque de vraisemblance) sont déjà instables<sup>235</sup>. La notion de fable apparaît donc dans les trois ouvrages, dotée à chaque fois d'une connotation négative : dans *Des satyres*, la fable est reliée au théâtre animal<sup>236</sup> et au mensonge<sup>237</sup>, dans *La Pratique*, D'Aubignac l'associe directement avec l'invraisemblance<sup>238</sup>, et finalement, dans les *Dissertations*, il prouve concrètement comment ce genre littéraire déconstruit l'illusion de la scène. Non seulement, la *fable* domine le texte, mais le mot « aveuglement » est également omniprésent. J'ai déjà relié ce terme, que D'Aubignac emploie déjà dans son traité démonologique en expliquant comment le diable a manipulé les païens<sup>239</sup>, au fonctionnement du théâtre, mais je remarque que D'Aubignac l'emploie également dans la *Seconde* et *Quatrième dissertation*. Selon D'Aubignac, c'est par « aveuglement » ou refus de voir la vérité que Corneille commet des erreurs fondamentales dans ses pièces<sup>240</sup>. Ebloui par la colère d'être corrigé par D'Aubignac, « cet aveuglement a malheureusement engendré mille impostures, mille ridicules visions et mille imprudences indignes » dans le théâtre cornélien<sup>241</sup>. Autrement dit, François Hédelin accuse Corneille de représenter un mauvais théâtre qui ne respecte pas les règles de *La Pratique*, mais de plus, il estime que le dramaturge se trompe lui-même en restant aveugle à l'aide que lui propose D'Aubignac. L'abbé compare donc le dramaturge aux païens qui adoraient les démons au lieu de Dieu : Corneille ne respecte pas la vraie religion, à savoir la réglementation théâtrale de D'Aubignac, et se rend coupable d'idolâtrie. Cette dimension divine du

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 82-83.

<sup>236</sup> *DS*, p. 156-157.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>238</sup> *PT*, p. 129.

<sup>239</sup> *DS*, p. 126.

<sup>240</sup> *DC*, p. 27-28.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 144-145.

théâtre n'est d'ailleurs pas forcée : dans son *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français*, D'Aubignac établit également le lien entre le mauvais théâtre et le « culte des faux Dieux »<sup>242</sup>. Le fait que l'abbé utilise le terme d'*aveuglement* n'est donc pas du tout innocent, mais cadre dans un contexte démoniaque. D'autres références au vocabulaire diabolique se trouvent encore dans les condamnations. Je les mentionne sans y joindre une ample explication, mais l'association à *Des satyres* est évidente : « les actions dignes de la malédiction du Ciel »<sup>243</sup>, « le trouble dans l'esprit, la rage dans le cœur et le poison sur la langue », « guérir la frénésie »<sup>244</sup> et « de la diablerie puisqu'il y a si peu de vérité »<sup>245</sup>. Le discours démoniaque a donc visiblement été transposé dans *La Pratique du Théâtre*, mais aussi dans les *Dissertations*.

D'Aubignac parle également du désordre qui anime le poème dramatique dans ses *Dissertations contre Corneille*. Etant donné que le théâtre, « c'est où règne le Démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre »<sup>246</sup>, D'Aubignac exige que Corneille mette sur scène cette agitation qui met en route le déroulement de la pièce car c'est ce désordre qui crée l'effet surprise dont le théâtre a besoin afin d'enchanter son public, et que les spectateurs tombent sous le charme de la pièce et oublient toutes idées raisonnables. L'abbé est d'avis que Corneille a mal interprété cette notion de désordre, malgré le fait qu'il en ait amplement expliqué le fonctionnement et l'importance dans sa *Pratique* : dans la *Quatrième dissertation*, D'Aubignac accuse Corneille de ne pas connaître la différence entre « prévoir » et « prévenir » les « incidents »<sup>247</sup>. D'Aubignac trouve dans cette erreur terminologique une nouvelle occasion de remettre à sa place le dramaturge qui le contrarie et il expose largement en quoi consiste l'incorrection de Corneille. Ces « incidents » dont D'Aubignac parle, et que Mazouer décrit comme des « actions secondaires, qui diversifient l'action unique et la rendent plus complexe »<sup>248</sup>, doivent être préparés délicatement par le poète afin que le public ne sache pas qu'ils vont avoir lieu. Le dramaturge ne peut donc absolument pas « prévenir » ces incidents, car son effet de surprise serait alors perdu,

---

<sup>242</sup> François Hédelin D'Aubignac, « *Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français* », *Op. cit.*, p. 699.

<sup>243</sup> *DC*, p. 47.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>246</sup> *PT*, p. 430.

<sup>247</sup> *DC*, p. 129.

<sup>248</sup> Charles Mazouer, *Op. cit.*, p. 193.

explique l'abbé. Par contre, il est toujours possible qu'un spectateur attentif « prévoi[e] » l'incident. Bien que « ce sont deux choses qui dépendent l'une de l'autre », elles sont néanmoins « toutes différentes », explique-t-il : dans le premier cas, le poète commet une erreur, alors que dans le deuxième cas, il s'agit d' « une connaissance précipitée de ceux qui écoutent »<sup>249</sup>. Quoique ce discours semble surtout être chicanier, il est néanmoins important car le désordre démoniaque y est sous-jacent: les incidents symbolisent le désordre théâtral car ils surprennent les spectateurs ignorants en changeant constamment « la face des affaires du Théâtre »<sup>250</sup>. Un dramaturge qui n'exécute pas correctement le principe de la déraison dans son poème, ce qui risque d'arriver dans le cas où il est mal informé, échoue donc dans son projet d'enchanter le public.

L'élément démoniaque sur lequel D'Aubignac insiste encore le plus dans les *Dissertations* est – évidemment – l'importance de la vraisemblance ou de la création d'un monde illusoire, diabolique. J'ai déjà mentionné la condamnation de la fable au théâtre, la pièce *L'Œdipe* en est un exemple, mais les *Dissertations* sont remplies de remarques sur la vraisemblance (ou l'invraisemblance) du théâtre cornélien. Chaque commentaire revient au même : le dramaturge doit créer un monde d'illusion sur scène, mais sans que le public soit conscient de la tromperie qu'on lui représente. Le principe de la vraisemblance sert à veiller sur cette illusion inconsciente et démoniaque. Je cite un exemple de la *Seconde dissertation* où D'Aubignac critique à un moment donné la définition du lieu théâtral selon Corneille, qui réfère le plus clairement à l'aspect démoniaque. Dans la préface de son poème dramatique *Sertorius*, Corneille avait justifié le changement de lieu en disant que c'était acceptable lorsque le décor restait le même. L'abbé, partisan de l'unité de lieu, ne peut pas être d'accord avec cette interprétation et ridiculise l'idée de Corneille : « Voilà des Chambres ou des Cabinets qui changent bien aisément et bien tôt sans aucun Agent extraordinaire, et des Personnages qui sont transportés d'une façon miraculeuse d'un lieu en un autre sans qu'on s'en aperçoive ». Visiblement, il y a un manque de vraisemblance et D'Aubignac réagit en disant qu' « [i]l faudrait certes que les Spectateurs fussent bien grossiers pour n'être pas sensibles à cette bizarre impossibilité ». Corneille

---

<sup>249</sup> DC, p. 129.

<sup>250</sup> PT, p. 118.

« violent[e] [...] l'imagination » ou l'illusion du théâtre car c'est comme si les lieux et les personnages « étaient transportés par des Démons »<sup>251</sup>. Cette dernière citation contient l'attitude démystifiante dont *Des satyres brutes, monstres et démons* et le rapport sur Loudun font également preuve. Bien que le poète doive donc appliquer les procédures démoniaques, comme la création d'une illusion, il doit le faire adroitement afin que son public l'accepte (*willing suspension of disbelief*) et que l'illusion ne soit pas détruite, sinon le spectateur ne se laissera pas enchanter et il se sentira trompé par le théâtre. Et c'est ce que Corneille fait en changeant les lieux en laissant le décor : il insiste sur le caractère illusoire, démoniaque du poème dramatique et pêche contre la vraisemblance.

## 6.2 Un message anti-diabolique

Je retrouve de nombreuses critiques sur le message que transmet le théâtre de Corneille dans les *Dissertations*. Idéalement, le poème dramatique instruit les vertus, se construit sur une morale chrétienne et glorifie l'Etat, et s'oppose ainsi aux mensonges diaboliques, mais les pièces cornéliennes ne respectent pas toujours cette exigence, estime D'Aubignac.

Le théâtre sert à instruire les spectateurs en les divertissant. En récompensant la vertu et en punissant le vice des personnages et des actions, le public tire inconsciemment des leçons de ce qu'il voit sur scène. Cependant, il faut éviter tout style didactique – les instructions doivent être enseignées indirectement – et il faut clairement distinguer le bon du mal afin que les spectateurs ne sortent pas du théâtre avec des idées vicieuses. Dans la *Seconde dissertation*, l'abbé accentue plusieurs fois l'importance de cet élément. Dans le théâtre « tout doit être examiné par le sens commun », mais il spécifie que ce sens commun doit être « bien instruit »<sup>252</sup>. Bien que le peuple ne soit pas très intelligent et que la plupart d'entre eux ne connaissent ni « Aristote, ni Scaliger », ce sont bel et bien eux qui sont « les premier Juges » de la pièce dramatique. Et c'est là que se situe un danger : si le message contient quelqu' « obscurité » concernant le traitement du vice ou de la vertu, le public, qui se trouve dans un

---

<sup>251</sup> DC, p. 42.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 26.

état d'esprit de déraison démoniaque et qui ne consulte donc « que [son] propre sentiment », est influencé négativement et son esprit apprendra les mauvaises choses<sup>253</sup>. C'est exactement ce manque de clarté que D'Aubignac reproche à Corneille, qui ne dénoue pas l'histoire de la pièce *Sertorius* et qui laisse les spectateurs dans l'« incertitude ». Au lieu de laisser Sertorius choisir entre « les espérances de sa grandeur » en épousant Aristie « par les avantages de sa fortune et de son parti » ou « les tendresses de ses sentiments » en épousant Viriate, celle dont il est vraiment amoureux, Corneille préfère laisser mourir son personnage principal<sup>254</sup>. La situation est donc indécise et le public reçoit non seulement un mauvais signal, mais est aussi irrité de ne pas avoir eu sa réponse. Ce manque d'instruction claire et ce sentiment fâcheux aboutissent à une mauvaise expérience théâtrale. Mais ce n'est pas le seul défaut de *Sertorius* selon D'Aubignac, qui reproche également à Corneille d'avoir imaginé un héros inconstant qui change soudainement d'attitude envers son « Ami ». Corneille s'y prend mal, estime l'abbé, car les héros « ne sont pas au-dessus des passions humaines, ils en sont touchés », mais cependant, « leur vertu » exemplaire « les en rend maîtres ». Si le poète met donc en scène un héros qui a des sentiments opposés, il fait preuve de « faiblesse » : un homme exemplaire agit toujours en fonction de la vertu<sup>255</sup>. Contrairement au héros, l'antagoniste de la pièce doit être représenté comme étant très mauvais. D'Aubignac estime que Perpenna, le vilain dans *Sertorius*, n'est pas assez méchant. Perpenna a commis « un si noir attentat » et son personnage devrait donc être l'incarnation du vice<sup>256</sup>, sinon le public ne jugera pas le crime et pensera que le vice n'est pas condamnable. D'Aubignac n'hésite pas à comparer le vice au bestial lorsqu'il mentionne le passage dans *Sophonisbe* où Massinisse « demand[e] en termes fort clairs de coucher avec une Femme » : ce « sentiment de brutalité [...] n'est point de la grandeur du Théâtre héroïque » et de plus, il « laisse de mauvaises idées dans l'esprit des Spectateurs »<sup>257</sup>. C'est pourquoi D'Aubignac remarque dans sa *Quatrième dissertation* qu'il ne faut « jamais aimer le traître » et qu'il associe le vice à la diablerie<sup>258</sup>.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 140

Ces petits infâmes nés dans la boue, nourris dans l'ignorance, élevés dans la tromperie n'ont aucune familiarité avec la vertu ; Ils se peuvent déguiser en personnes un peu raisonnables, mais jamais ils ne peuvent l'être ; ces âmes basses ont perdu dans le berceau les semences du bien, et n'ayant aucune bonne éducation, elles sont pour jamais sans aucune disposition à bien faire.<sup>259</sup> (je souligne)

Le « traître » de D'Aubignac ressemble fortement au démon, suppôt du diable qui se déguise ou prend une autre apparence afin de tromper sa victime, qu'il rend confus et qui déstabilise et ensuite pervertit l'esprit humain, après quoi la victime s'adonne aux plaisirs du vice au sabbat. En somme, le message théâtral idéal est antidémoniaque par sa mise en valeur de la vertu du héros et la condamnation absolue des vices du traître.

La morale chrétienne fournit également une partie du message théâtral idéal et D'Aubignac est très clair sur ce sujet, aussi dans les *Dissertations* : il ne faut pas contester « les vérités de la Religion »<sup>260</sup>. L'abbé confirme ici l'idée qu'il défend déjà dans le chapitre sur les discours de piété dans *La Pratique du Théâtre*<sup>261</sup>. Il n'est donc pas étonnant que François Hédelin désapprouve fortement le divorce mis sur scène dans *Sophonisbe* : le mariage représentant le lien sacré entre deux personnes et étant un des piliers du catholicisme, il est impensable qu'un poète dramatique encourage le divorce. « Je ne vois pas de quelles couleurs on peut rendre cette action supportable à nos mœurs », signale l'abbé. Même l'argument que les Anciens avaient pourtant bien tendance à représenter le divorce, n'est pas valable selon lui<sup>262</sup> : la morale chrétienne doit à tout temps et dans toute circonstance être valorisée, et non pas ridiculisée. L'abbé assimile d'ailleurs toute violence de la croyance chrétienne à de la diablerie lorsqu'il décrit le dernier stade de la méchanceté humaine : « Enfin les actions dignes de la malédiction du Ciel et de la terre deviennent leurs plaisirs »<sup>263</sup>. En liant les actions vicieuses et les personnages vilains à « la malédiction du Ciel », donc Dieu, D'Aubignac conclut que le vice est l'ennemi de Dieu, le diable. Il n'y a donc aucun doute sur le fait que l'aspect communicatif du poème dramatique est axé sur le catholicisme et donc opposé au diable.

---

<sup>259</sup> *Ibid.*

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>261</sup> *PT*, p. 453-455.

<sup>262</sup> *DC*, p. 42.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 47.

Corneille doit glorifier l'Etat dans ses poèmes dramatiques, estime l'abbé D'Aubignac : montrer aux spectateurs comment leur royaume est bien gouverné et combien ils doivent admirer les autorités, qui constitueront un exemple moral à suivre. Lorsque Corneille fait l'inverse en critiquant les autorités dans *L'Edipe*, D'Aubignac réagit sévèrement : « Je sais bien que pour [...] les maximes de la Politique qui regardent la Souveraineté de nos Rois, il n'est pas en la liberté des particuliers d'y former des contestations, ni même des doutes, il en faut demeurer [...] dans un respect inviolable »<sup>264</sup>. D'Aubignac n'accepte pas que *L'Edipe* représente « les grands malheurs des familles Royales, quand ils sont mêlés d'actions détestables et honteuses » sur scène<sup>265</sup>. Il n'y voit aucun intérêt :

A quoi bon de faire voir au peuple, que ces têtes couronnées ne sont pas à l'abri de la mauvaise fortune, que les désordres de leur vie, quoiqu'innocente, sont exposés à la rigueur des puissances supérieures, qu'ils enveloppent dans la vengeance de leurs fautes tous ceux qui dépendent de leur souveraineté, qu'une légère imprudence, ou pour mieux dire encore, le malheur imprévu d'un Prince, attire sur les siens une peste générale et la désolation de tout un Royaume ?<sup>266</sup>

Au contraire, dévoiler les secrets des princes, démythifier le pouvoir est même dangereux :

C'est leur [le peuple] donner sujet, quand il arrive quelque infortune publique, d'examiner toutes les actions de leurs Princes, de vouloir pénétrer dans les secrets de leur cabinet, de se rendre juges de tous leurs sentiments, et de leur imputer tous les maux qu'ils souffrent, et qui ne doivent être que la punition de leurs propres iniquités ;<sup>267</sup>

Il faut donc « entretenir » le peuple « dans cette pieuse croyance » que l'Etat ne fait que du bien et que chaque citoyen doit adorer son Roi. S'ajoute à ça l'idée que tout le monde doit contribuer à la gloire du royaume, selon D'Aubignac. En enseignant « les grandes vérités », les valeurs du royaume, le théâtre motive le peuple à remplir ses devoirs et encourage le sentiment de patriotisme<sup>268</sup>.

Les *Dissertations contre Corneille* confirment donc la théorie que j'ai élaborée sur le théâtre semi-démoniaque : D'Aubignac y confirme implicitement que le théâtre idéal a un fonctionnement

---

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>266</sup> *Ibid.*

<sup>267</sup> *Ibid.*

<sup>268</sup> *Ibid.*

démoniaque, mais qu'il transmet un message anti-diabolique. Une pensée, formulée par l'abbé dans la *Quatrième dissertation*, résume parfaitement cette idée : « On peut quelquefois aimer la trahison parce qu'elle est utile, mais on ne doit jamais aimer le traître parce qu'il est à craindre, et qui m'a trahi aujourd'hui, pourrait bien vous trahir demain. ». En d'autres mots, les procédures et la tromperie employées par le démon dans le but de prendre possession de sa victime, peuvent être utilisées par le dramaturge afin d'enchanter le public. Il ne faut cependant pas admirer le démon et ce qu'il représente dans le théâtre, car le diable reste le symbole du vice et du mal, ou tout ce que le message du poème dramatique ne doit transmettre aux spectateurs.

## 7. Conclusion

L'agitation politique, religieuse, sociale et culturelle du XVII<sup>e</sup> siècle a fortement influencé la production littéraire de l'époque. La première partie du siècle est caractérisée par une ample production de traités démonologiques, issus de la peur diabolique renaissante, des nombreux cas de possessions démoniaques et du besoin de redéfinir le système juridique concernant la chasse aux sorcières. Le satanisme connaît un reflux après 1640 et la deuxième partie du siècle est surtout symbolisée par la littérature dramatique. L'essor des théories dramatiques et des pièces de théâtre peut être située dans la politique théâtrale du Cardinal de Richelieu, qui désire restaurer le théâtre et institutionnaliser la vie théâtrale. Voulant propager une idéologie et une production culturelles uniformes, le premier ministre crée l'Académie française, institution qui vise à codifier le genre dramatique. Ainsi, Richelieu contribue au développement d'un nouveau courant, le classicisme. Stimulé par les autorités, le théâtre classique connaît son âge d'or.

Bien qu'il y ait donc le désir de retrouver le calme, le contrôle et l'unité, le théâtre classique a suscité de nombreuses polémiques, comme entre autres la « querelle du *Cid* ». Cependant, on en saisit mieux l'ampleur et les enjeux lorsqu'on comprend qu'elles transposent les débats sur la peur diabolique et la sorcellerie dans la sphère culturelle. Il s'agit donc d'un transfert culturel, mais ce transfert est aussi social : alors que le satanisme et la sorcellerie sont une affaire du peuple, le théâtre est une affaire de l'élite culturelle et même la cour. Le cas de François Hédelin D'Aubignac illustre ces transpositions : auteur d'un traité démonologique, *Des satyres brutes, monstres et démons* (1627), et d'un ouvrage de codification théâtrale, *La Pratique du Théâtre* (1657), il montre combien ces deux littératures s'entremêlent et sont indissociables.

François Hédelin D'Aubignac est célèbre en tant que théoricien du théâtre : écrit à la demande de Richelieu, *La pratique du Théâtre* propose une stricte réglementation du théâtre classique et traite toutes les grandes questions dramatiques du siècle. En outre, l'abbé D'Aubignac se distingue de ses collègues-théoriciens en adoptant une méthodologie unique. Toutefois, son chef-d'œuvre n'a jamais été estimé à sa valeur à l'époque de D'Aubignac, et aujourd'hui encore, l'abbé est considéré comme un

théoricien arrogant. Il s'agit toutefois d'une image simpliste que Baby et Arnaud ont nuancée. S'ajoute à cela qu'on néglige généralement les autres textes remarquables qu'a écrit l'abbé D'Aubignac, comme *Des satyres brutes, monstres et démons* : bien que ce texte soit le premier texte de la main de D'Aubignac, beaucoup d'auteurs l'ignorent. Pourtant, il est important de considérer le lien entre la *Pratique* et le traité démonologique : quelques auteurs signalent que *Des satyres brutes, monstres et démons* joue un rôle déterminant dans la carrière de l'abbé, et notamment dans ses projets dramatiques.

Amy Wygant insiste sur le fait qu'il existe un lien entre le traité et la *Pratique*. Selon elle, on peut même parler d'une forme d'intratextualité car non seulement, l'aspect démoniaque du traité a influencé la vision théâtrale de l'abbé, mais *Des satyres* contient également des références pré-théâtrales<sup>269</sup>. Supposant donc qu'il y ait un lien entre les deux textes de François Hédelin D'Aubignac, j'ai entrepris une étude des deux ouvrages, me concentrant sur une possible intratextualité entre les deux textes, afin de pouvoir spécifier en quoi consiste concrètement le lien, jusqu'où il va et quelle en est l'implication pour la vision du théâtre de D'Aubignac.

Dans *Des satyres brutes, monstres et démons*, l'abbé D'Aubignac traite d'abord la conception courante selon laquelle le satyre serait un homme. Selon lui, il est strictement impossible de considérer le satyre comme un homme car ceci impliquerait que la créature soit supérieure, égale ou inférieure à l'humain, trois options qui sont réfutées par l'abbé. Bien qu'il consacre un chapitre entier à la question, D'Aubignac se focalise ensuite surtout sur les trois genres de satyres : le satyre singe ou animal, le satyre monstre et le satyre démon. Le satyre singe a une apparence moitié humaine, moitié animale, le satyre monstre est une créature née de rapports incestueux, mais c'est surtout la partie sur le satyre démon qui est intéressante dans cette étude. Selon D'Aubignac, les démons sont les suppôts du diable qui ont obtenu un statut (faussement) divin en aveuglant les païens. Le démon, ennemi de Dieu, est le symbole de la tromperie, de la perversité et de la débauche qui manipule ses victimes et qui organise des fêtes idolâtres que D'Aubignac estime être une transposition des

---

<sup>269</sup> Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Op. cit.

Bacchanales, les sabbats<sup>270</sup>. D'Aubignac adopte une attitude démythisante : il relativise l'existence concrète de telles créatures. Toutefois, ceci n'implique pas qu'il n'ait aucun intérêt pour le sujet.

D'Aubignac avait l'ambition d'écrire une suite à ce traité, mais par manque de succès – le traité n'est que d'une qualité médiocre –, il n'exécutera jamais ce projet. Il est d'ailleurs étrange qu'un jeune avocat se consacre à la question démonologique : a-t-il choisi ce sujet par hasard, comme le croit Arnaud, ou D'Aubignac était-il très conscient de la nature de son texte et a-t-il – étant peut-être inspiré par son grand-père, Ambroise Paré – écrit le traité avec son entrée dans le monde ecclésiastique parisien en tête ? Quoiqu'il en soit, il est certain que l'abbé est profondément fasciné par le sujet. Une preuve en est son implication dans les possessions de Loudun : en 1637, François Hédelin rend visite à la ville possédée, assiste à de nombreuses exécutions et écrit un rapport sur ses expériences. Comme dans son traité, D'Aubignac n'est pas convaincu de la présence concrète du diable : il estime que les sœurs loudunoises jouent une véritable pièce de théâtre. Je considère cette visite à Loudun comme la première confrontation de l'abbé avec le théâtre.

C'est en 1657, 30 ans après la publication de *Des satyres brutes, monstres et démons*, que D'Aubignac publie sa fameuse *Pratique du Théâtre*. Dans cet ouvrage, l'abbé distingue des caractéristiques formelles, telles que les cinq actes, les intervalles d'actes, les scènes, le dénouement catastrophique et les trois unités, et des caractéristiques narratives du théâtre, telles que les genres, les sujets, les discours, le décor et la vraisemblance du théâtre<sup>271</sup>. Ce qui domine la théorie dramatique est le principe de *vraisemblance*, accompagné de l'exigence de *bienséance* : la vraisemblance est « le fondement de toutes les Pièces du Théâtre » ou même « l'essence du Poème Dramatique, [...] sans laquelle il ne se peut rien faire ni rien dire de raisonnable sur la Scène »<sup>272</sup>. Il s'agit de mettre sur scène les choses telles qu'elles devraient être, et d'exclure le vrai ou de dire les choses telles qu'elles sont.

En comparant les deux textes, j'ai constaté que l'intratextualité, dont Wygant fait mention, est en effet présente. Dans *La Pratique du Théâtre*, je retrouve plusieurs références démoniaques. Mais

---

<sup>270</sup> DS.

<sup>271</sup> PT.

<sup>272</sup> PT, p. 123

ceci est également valable dans l'autre sens : *Des satyres brutes, monstres et démons* contient un discours pré-théâtral. Cependant, cette intratextualité se situe seulement au niveau fonctionnel du poème dramatique, c'est-à-dire que le théâtre idéal imite les mécanismes employés par les démons, mais qu'il a des intentions plus nobles que le démon. Le théâtre et le démon partagent donc un même mécanisme, mais alors que le démon l'emploie à des fins perverses, le théâtre s'en sert à des fins angéliques. J'appuie cette thèse sur ma constatation qu'il y a une intratextualité au niveau du vocabulaire démoniaque, le désordre catalyseur et le monde illusoire, tandis qu'il y a un contraste lorsqu'il s'agit du message, le théâtre s'opposant au démon en voulant transmettre un message basé sur l'instruction des vertus, la morale chrétienne et la glorification de l'Etat. Etant donné qu'il s'agisse d'une vision paradoxale sur le théâtre, D'Aubignac a voulu la définir correctement. C'est pourquoi *La Pratique du Théâtre* propose une réglementation stricte et absolue : en ne laissant presque aucune liberté au dramaturge, D'Aubignac veut éviter que sa théorie soit mal interprétée et mal appliquée.

Le fonctionnement du théâtre idéal n'est pas animal, ni monstrueux, mais démoniaque. Tout d'abord, le vocabulaire employé par le démon est le même qu'au théâtre. Le discours pré-théâtral dans *Des satyres* en est une preuve : D'Aubignac parle déjà de la vraisemblance en 1627, estimant que le démon doit donner priorité à une apparence et un discours vraisemblable s'il veut convaincre ou manipuler sa victime. Bien que D'Aubignac emploie le terme treize ans avant d'entamer sa *Pratique*, il est quand même remarquable que la notion signifie exactement la même chose que dans le contexte théâtral et que l'abbé la mentionne en évoquant un vocabulaire théâtral (« prépar[er] [...] la scène », « jouer son personnage »<sup>273</sup>). A part la vraisemblance, D'Aubignac parle aussi de la fable dans les deux textes. Et dans les deux cas, il condamne ce genre littéraire, qu'il associe à l'animalité et l'in vraisemblance. Ensuite, la scène diabolique ou théâtrale est dominée par le désordre. Comme le démon, le dramaturge doit créer de l'agitation sur scène et surprendre son public, afin de l'enchanter. Le but est de déstabiliser l'esprit raisonnable du spectateur, comme le fait le démon avec saint Antoine en perturbant l'esprit de l'ermite en envoyant le centaure, afin qu'il s'adonne entièrement aux fantaisies et imaginations théâtrales et/ou démoniaques. Ce désordre joue un rôle fondamental dans

---

<sup>273</sup> DS, p. 160.

le mécanisme du théâtre : brisant l'ordre, la raison, c'est lui qui met en route le déroulement de la pièce. Un argument décisif est la citation dans laquelle D'Aubignac associe concrètement le désordre théâtral au démon : le théâtre, « c'est où règne le Démon de l'inquiétude, du trouble et du désordre »<sup>274</sup>. Finalement, aussi bien le démon que le théâtre construisent sur scène un monde illusoire. Et cette illusion, elle est basée sur le principe de la vraisemblance : le démon et le dramaturge veulent créer une illusion parfaite ou vraisemblable afin de prendre possession de leur victime/spectateur. Il s'agit donc dans les deux cas d'une tromperie : ni le démon, ni le théâtre ne (re)présentent la vérité, les deux montrent une vérité idéalisée ou une illusion.

Bien que le dramaturge doive opérer comme un démon, il doit s'y opposer lorsqu'il s'agit du message théâtral. L'aspect communicatif n'est donc pas commun au diable et au théâtre, le théâtre s'appuyant sur des valeurs que Satan essaie justement de miner. D'abord, le poème dramatique doit instruire les vertus. Par le divertissement, le théâtre sert de miroir pour les spectateurs : les vertus y sont valorisées, les vices y sont punis. C'est ici que devient clair comment D'Aubignac trompe concrètement son public car il estime que le théâtre doit enseigner les bonnes mœurs, mais il exige que cela se fasse discrètement : le dramaturge doit emballer ses instructions de telle sorte que les spectateurs ne remarquent pas qu'on leur apprend des choses. En d'autres mots, D'Aubignac approuve la didactique, mais il condamne le style didactique. Le théâtre s'oppose ici donc clairement au démon : l'art dramatique valorise la vertu, alors que le démon est le symbole par excellence du vice. Quant à l'aspect religieux du message théâtral, D'Aubignac considère le théâtre comme le représentant de l'Eglise dans le sens où le poème dramatique doit défendre la Morale chrétienne. L'aspect catholique du poème dramatique se révèle plusieurs fois être primordial pour l'abbé D'Aubignac, qui considère que le manque de respect par rapport au christianisme est une des principales raisons pour le déclin du théâtre français. Le fait qu'il soit d'ailleurs très protecteur par rapport à sa religion (il estime que si un dramaturge n'est pas un expert de religion chrétienne comme lui, il fait mieux de se taire sur le sujet, car il serait capable de ridiculiser le catholicisme) prouve également comment le message chrétien est important pour D'Aubignac. Evidemment, le démon ne représente pas du tout les

---

<sup>274</sup> PT, p. 430.

chrétiens. Au contraire, il est même l'ennemi de Dieu et essaie de nuire à sa réputation : le polythéisme des païens, causé par l'aveuglement démoniaque, en est la meilleure preuve. Enfin, le théâtre doit propager un message positif de l'Etat français. D'Aubignac estime que l'art dramatique doit être mis au service des autorités et exige que les dramaturges glorifient le pouvoir royal dans leurs pièces. Comme chez les Grecs, le théâtre sert de moyen de propagande pour la politique : en temps de paix, l'art dramatique doit promouvoir les valeurs auxquelles l'Etat veut être associé, alors qu'en temps de guerre, le théâtre doit ranimer le sentiment de patriotisme. Contrairement au théâtre, le démon mine l'autorité du roi, représentant de Dieu sur terre. L'affaire de Loudun illustre d'ailleurs parfaitement comment le démon constitue un danger pour les autorités.

Une étude des *Dissertations contre Corneille* confirme mes constatations : le théâtre est partiellement démoniaque. Dans ses dissertations, écrites comme critique à l'égard de Pierre Corneille, D'Aubignac analyse *Sophonisbe*, *Sertorius* et *L'Edipe*. Très vite, je me suis rendue compte qu'aussi dans un contexte pratique, D'Aubignac applique les conceptions du mécanisme démoniaque et du message anti-diabolique dans le théâtre. Le discours démoniaque est par exemple présent dans les commentaires de D'Aubignac : l'abbé fait plusieurs fois référence à la fable, la condamnant par manque de vraisemblance. Il stigmatise entre autres la pièce *L'Edipe* parce qu'elle est, selon lui, construite sur une fable, ce qui rend donc l'entièreté de la pièce invraisemblable. En outre, l'emploi des notions d' « aveuglement »<sup>275</sup> et de « frénésie »<sup>276</sup> et des expressions telles que « les actions dignes de la malédiction du Ciel »<sup>277</sup>, « le trouble dans l'esprit, la rage dans le cœur et le poison sur la langue »<sup>278</sup>, et « de la diablerie puisqu'il y a si peu de vérité »<sup>279</sup>, constituent également des références au texte de *Des satyres brutes, monstres et démons* ou à l'intratextualité démoniaque-théâtrale. D'Aubignac cite également l'importance du désordre démoniaque au théâtre dans un commentaire où il reproche à Corneille de ne pas connaître la différence entre « prévoir » et « prévenir » un incident<sup>280</sup>. S'ajoute à

---

<sup>275</sup> DC, p. 27-28.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 129.

ça l'omniprésence de la notion de vraisemblance dans les dissertations, ce qui confirme que le théâtre de D'Aubignac est démoniaquement illusoire. L'imagination ou l'illusion est l'exigence principale du théâtre, et selon l'abbé, Corneille pèche de nombreuses fois contre cette règle. Lorsqu'il s'agit de l'aspect communicatif du poème dramatique, D'Aubignac insiste sur l'instruction des bonnes mœurs. Il estime que Corneille ne distingue pas toujours la vertu du vice, ce qui implique que le message est obscur et que le public va en tirer de mauvaises conclusions. D'Aubignac signale aussi que le catholicisme est important au théâtre en estimant qu'il ne faut pas contester « les vérités de la Religion »<sup>281</sup>. C'est pourquoi Corneille commet une erreur en mettant sur scène un divorce. En outre, l'abbé mentionne de nombreuses fois qu'il faut glorifier l'Etat sur scène. Quand le théâtre de Corneille critique donc les autorités, comme par exemple dans *L'Edipe*, il s'oppose à cet élément du message idéal. D'Aubignac estime qu'il ne faut pas donner d'occasion au peuple d'avoir horreur du roi. Au contraire : il faut « entretenir » le peuple « dans cette pieuse croyance » que l'Etat ne fait que du bien et que chaque citoyen doit adorer son Roi<sup>282</sup>.

Mon étude a donc révélé qu'il existe un lien d'intratextualité entre *Des satyres brutes, monstres et démons* et *La Pratique du Théâtre* de François Hédelin D'Aubignac. Cependant, ce lien se limite au niveau du fonctionnement du théâtre. L'implication du lien pour la vision théâtrale de D'Aubignac est donc que le poème dramatique idéal imite les mécanismes démoniaques en ce qui concerne le discours, le désordre et l'illusion, mais que lorsqu'il s'agit du message, le théâtre s'oppose au démon en instruisant des vertus et en transmettant la morale chrétienne, les valeurs et la gloire de l'Etat français. Une analyse des *Dissertations contre Corneille* confirme cette vision théâtrale paradoxale.

La question démonologique que D'Aubignac mène dans son traité de 1627 a donc été transposée dans sa vision théâtrale, ce qui pourrait expliquer pourquoi *La Pratique du Théâtre* est à la base de nombreuses polémiques dramatiques. D'Aubignac joint le débat démoniaque au théâtre classique et rapproche ainsi les intérêts des spectateurs à ceux des autorités.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 89.

Je termine avec une citation de François Hédelin D'Aubignac lui-même qui résume entièrement la pensée de ce mémoire : « On peut quelquefois aimer la trahison parce qu'elle est utile, mais on ne doit jamais aimer le traître parce qu'il est à craindre, et qui m'a trahi aujourd'hui, pourrait bien vous trahir demain. »

# Bibliographie

## Sources primaires

François Hédelin D'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, éd. Gilles Banderier, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2003 [1627].

François Hédelin D'Aubignac, *Dissertations contre Corneille*, éd. Nicholas Hammond et Michael Hawcroft, Exeter, University of Exeter Press, 1995.

François Hédelin D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011.

François Hédelin D'Aubignac, « Projet Pour le Rétablissement du Théâtre Français », dans *La Pratique du Théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 698-706.

François Hédelin d'Aubignac, « Relation de tout ce que j'ay veu à Loudun en neuf jours que j'ay visité les possédés », dans *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Robert Mandrou, Paris, Fayard, 1979, p. 144-194.

## Sources secondaires

Jean-Marie Apostolidès, *Le Roi-machine. Spectacle et Politique au temps de Louis XIV*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981.

Charles Arnaud, *Les théories dramatiques au XVII<sup>e</sup> siècle : études sur la vie et les oeuvres de l'abbé d'Aubignac*, Paris, A. Picard, 1988.

Hélène Baby, « Introduction », dans *La Pratique du théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 9-31.

Hélène, Baby, « Observations », dans *La Pratique du théâtre*, François Hédelin D'Aubignac, éd. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 493-675.

Gilles Banderier, « Introduction », dans François Hédelin D'Aubignac, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, Grenoble, Editions Jérôme Million, 2003 [1627], p. 1-32.

Lucien Bély, *Histoire de France illustrée*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, coll. Histoire Gisserot, 2009.

Alcide Bonneau, « Avant-propos », dans *Des Satyres Brutes, Monstres et Démons. De leur nature et adoration. Contre l'opinion de ceux qui ont estimé les Satyres être une espèce d'hommes distincts et séparés des Adamiques*, François Hédelin D'Aubignac, Paris, Isidore Liseux, 1888 [1627].

- Audrey Brach, *Le théâtre idéal au 17<sup>e</sup> siècle. Analyse du poème dramatique selon François Hédelin D'Aubignac*, Mémoire de Bachelier, Universiteit Gent, 2014-2015.
- Michel Carmona, *Les diables de Loudun. Sorcellerie et politique sous Richelieu*, Paris, Fayard, 1988.
- Stuart Clark, *Thinking with demons: The idea of witchcraft in early modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Marianne Closson, *L'imaginaire démoniaque en France (1550-1650): Genèse de la littérature fantastique*, Genève, Droz, 2000.
- Xavier Darcos, *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette, coll. Hachette Education, 1992.
- François Hédelin D'Aubignac, *Des Satyres Brutes, Monstres et Démons. De leur nature et adoration. Contre l'opinion de ceux qui ont estimé les Satyres être une espèce d'hommes distincts et séparés des Adamiques*, Paris, Isidore Liseux, 1888 [1627]
- Hugh Davidson, « Pratique et rhétorique du théâtre : étude sur le vocabulaire et la méthode de D'Aubignac », dans *Critique et création littéraires en France au XVII<sup>e</sup> siècle*, Jean Mesnard éd., Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, coll. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, 1977, p. 169-175.
- Michel de Certeau, *La Possession de Loudun*, Paris, Julliard, 1970.
- Michel De Certeau, *The possession at Loudun*, Traduction de M. Smith, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Jean-Pierre Dedieu, « Henri Institoris et Jacques Sprenger, Le marteau des sorcières (Malleus Maleficarum) [compte rendu] », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 46, 6, 1991, <[http://www.persee.fr/doc/ahess\\_0395-2649\\_1991\\_num\\_46\\_6\\_279011\\_t1\\_1294\\_0000\\_000](http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1991_num_46_6_279011_t1_1294_0000_000)> (consulté le 23 février 2016).
- Jean Delumeau, *La peur en Occident. XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles. Une cité assiégée*, Paris, Fayard, coll. Pluriel, 1978.
- Georges Forestier, « Imitation parfaite et vraisemblance absolue. Réflexions sur un paradoxe classique », *Poétique*, 82, avril-juin 1990, p. 187-202.
- Georges Forestier, *La Tragédie française : Passions tragiques et Règles classiques*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. Tome I : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
- Michel Foucault, « Sorcellerie et folie », *Ecrits et Dits II, 1976-1979*, eds Daniel Defert et François Ewald, Paris, Gallimard, 2011, p. 89-92.

- Laurence Giavarini, « Le Gascon extravagant, la valeur de l'expérience et la fiction comme discours d'histoire (de Loudun) », 2007, <<http://dossiersgrihl.revues.org/225>> (consulté le 5 avril 2016).
- Carlo Ginzburg, *Le fromage et les vers. L'univers d'un meunier du XVIe siècle*, Traduction de M. Aymard, Paris, Flammarion, 1980.
- Mitchell Greenberg, « 1637. L'Académie française désapprouve certaines des libertés prises par Corneille dans le *Cid* », dans *De la Littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 265-269.
- Mitchell Greenberg, *Subjectivity and subjugation in seventeenth-century drama and prose: the family romance of French classicism*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge studies in French, 1992.
- Marcel Gutwirth, « 1660. A l'apogée de sa carrière de dramaturge, Pierre Corneille publie le recueil de ses pièces accompagné de trois discours sur l'art du théâtre », dans *De la littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 298-303.
- Sophie Houdard, « De l'ennemi public aux amitiés particulières. Quelques hypothèses sur le rôle du Diable (15e-17e siècles) », *Raisons Politiques*, 5, janvier-avril 2002, p. 9-27.
- Sophie Houdard, « Hédelin d'Aubignac, Des Satyres brutes, monstres et démons, Texte établi, présenté et annoté par Gilles Banderier, Grenoble, Jérôme Million, « Petite collection Atopia », 2003, 214 p., *bibliographie et glossaire* », 2010, <<http://dossiersgrihl.revues.org/4222>> (consulté le 19 février 2016).
- Heather Kirk, « Brutalité, vengeance et repentance : le viol dans l'œuvre d'Alexandre Hardy », *Le Berger*, 4, juin 2013, <<http://cornucopia16.com/wp-content/uploads/2014/07/VBQIV-KIRK.pdf>> (Consulté le 5 avril 2016).
- Virginia Krause, « Sorcellerie et subjectivité : la sorcière, bête d'aveu ? ("Les Anormaux" dans le sillon de "l'Histoire de la sexualité") », conférence en ligne, 2012, < [https://www.canal-u.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/sorcellerie\\_et\\_subjectivite\\_la\\_sorciere\\_bete\\_d\\_aveu\\_les\\_anormaux\\_dans\\_le\\_sillon\\_de\\_l\\_histoire\\_de\\_la\\_sexualite\\_virginia\\_krause.11028](https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/sorcellerie_et_subjectivite_la_sorciere_bete_d_aveu_les_anormaux_dans_le_sillon_de_l_histoire_de_la_sexualite_virginia_krause.11028)> (consulté le 12 mars 2016).
- Virginia Krause, *Witchcraft, demonology and confession in Early Modern France*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2015.
- John D. Lyons, « Le démon de l'inquiétude: la passion dans la théorie de la tragédie », *XVIIe siècle*, 4, octobre-décembre 1994, p. 787-798.
- John D. Lyons, *Kingom of Disorder: The Theory of Tragedy in Classical France*, Indiana, Purdue University Press, 1999.

Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Une analyse de psychologie historique*, Paris, Plon, 1968.

Robert Mandrou, *Possession et sorcellerie au XVII<sup>e</sup> siècle. Textes inédits*, Paris, Fayard, 1979.

Charles Mazouer, *Le Théâtre français de l'âge classique. Tome 1 : Le premier XVII<sup>ème</sup> siècle*, Paris : Honoré Champion, 2010.

Jules Michelet, *La Sorcière*, Paris, Flammarion, 1966.

Robert Morissey, « *La Pratique du Théâtre et le langage de l'illusion* », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 146, janvier-mars 1985, p. 17-27.

Timothy Murray, « 1634, 13 mars. L'académie française tient sa première réunion », dans *De la littérature française*, sous la dir. De Denis Hollier, Paris, Bordas, 1993, p. 159-264.

Amy Wygant, *Medea, Magic and Modernity in France : Stages and histories, 1553-1797*, Hampshire, Ashgate, 2007.

Amy Wygant, « The Monsters of the abbé d'Aubignac », acte de colloque, 2001, <<http://www.new.ox.ac.uk/monsters-abb%C3%A9-daubignac>> (consulté le 5 avril 2016).

## Table des matières

Remerciements .....	iii
1. Introduction.....	1
2. La démonologie au XVII <sup>e</sup> siècle.....	7
2.1 La montée du satanisme à partir de 1550 .....	7
2.2 L'apogée de la démonologie : 1580 - 1640.....	8
2.3 Le reflux après 1640 .....	13
3. <i>Des satyres brutes, monstres et démons</i> de François Hédelin D'Aubignac .....	15
3.1 Un « petit ouvrage » sur une « question nouvelle » .....	15
3.2 Un traité démonologique ? .....	18
3.3 D'Aubignac à Loudun : le démonologue sur le terrain .....	21
4. François Hédelin D'Aubignac, théoricien du théâtre .....	27
4.1 Le siècle du classicisme .....	27
4.2 <i>La Pratique du Théâtre</i> ou le théâtre idéal .....	29
5. L'intratextualité entre <i>Des satyres brutes, monstres et démons</i> et <i>La Pratique du Théâtre</i> .....	35
5.1 L'échec du théâtre animal et monstrueux .....	35
5.1.1 L'animalité sur scène.....	35
5.1.2 Le monstrueux littéral et figuratif.....	38
5.2 Le fonctionnement démoniaque du théâtre idéal .....	39
5.2.1 Le discours démoniaque .....	41
5.2.2 Le désordre catalyseur ou la déraison temporaire.....	43
5.2.3 Le monde de l'illusion .....	46
5.3 Le message anti-démoniaque du théâtre idéal.....	49
5.3.1 Le théâtre, instructeur des vertus et des bonnes mœurs.....	49
5.3.2 Le théâtre comme représentant de l'Eglise .....	51
5.3.3 Le théâtre, porte-parole de l'Etat .....	52

6.	Analyse des <i>Dissertations contre Corneille</i> .....	55
6.1	Un fonctionnement démoniaque .....	55
6.2	Un message anti-diabolique .....	59
7.	Conclusion.....	64
	Bibliographie .....	72
	Table des matières .....	76

Nombre de mots : 27.771

