



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

14 | 1996

Variations sur la lettre, le mètre et la mesure :
Shakespeare

Théâtraliser l'horreur dans *Titus Andronicus*

Jean-Pierre Maquerlot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/975>

DOI : 10.4000/shakespeare.975

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1996

Pagination : 89-98

Référence électronique

Jean-Pierre Maquerlot, « Théâtraliser l'horreur dans *Titus Andronicus* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 14 | 1996, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 22 avril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/975> ; DOI : 10.4000/shakespeare.975

Variations sur la lettre,
le mètre et la mesure

Shakespeare

textes présentés par Dominique Goy-Blanquet

Directeur de la publication : Richard Marienstras

COLLECTION STERNE
PRESSES DE L'UFR DE LANGUES
UNIVERSITÉ DE PICARDIE

Théâtraliser l'horreur dans *Titus Andronicus*

Au moment où Saturninus et Bassianus, les deux fils de l'empereur défunt se disputent la couronne, chacun à la tête de ses partisans, et que Marcus Andronicus, tribun du peuple, fait valoir les mérites de son frère dans cette lutte pour le pouvoir, Titus rentre à Rome après dix ans d'une guerre meurtrière contre les Goths. Dans un cortège triomphal et funèbre, Titus accompagné de ses quatre fils survivants ramène les corps de leurs vingt-et-un frères tués au combat ainsi que leurs prisonniers au premier rang desquels figurent Tamora, la reine des Goths et ses trois fils. Avant que les dépouilles n'aillent rejoindre le mausolée familial dressé sur scène, Lucius demande à son père qu'on sacrifie "ad manes fratrum" le plus noble des captifs. Sans réticence, Titus désigne Alarbus, le fils aîné de la reine dont les supplications restent vaines. Alarbus est mis à mort selon le rite prévu : membres coupés et entrailles brûlées sur un bûcher.

Dans un chapitre de son livre *Le proche et le lointain*, Richard Marienstras analyse le sens de ce sacrifice et montre que cette exécution est présentée à la fois comme une coutume romaine (ce qui est contraire à la vérité historique) et comme un acte de barbarie inacceptable au regard des valeurs d'une société chrétienne¹; supplice d'autant plus scandaleux, ajouterai-je, qu'il s'apparente techniquement à ce que nos sociétés faisaient subir aux traîtres et aux régicides; d'autant plus barbare, de surcroît, que le supplice évoque les sacrifices humains que les Indiens du Nouveau Monde (à en croire les récits de voyage en circulation) infligeaient à leurs prisonniers de guerre.

A trois reprises, deux fois avant le sacrifice, une fois après, Lucius précise les modalités rituelles. Pourquoi cette redondance ? On peut la croire motivée par le désir du dramaturge de créer un premier frisson d'horreur au début d'une tragédie qui n'est pas avare de ce genre d'effets. Hypothèse plausible. Mais la brièveté et la froideur factuelles des interventions de Lucius, le silence appuyé de la victime et surtout son exécution immédiate en coulisse suggèrent une interprétation à mes yeux plus plausible, une autre priorité dramatique : provoquer une sorte de *choc culturel* qui accentue l'étrangeté au risque d'édulcorer le sentiment d'horreur. De la supplication de Tamora dont Marienstras souligne la cohérence argumentative, je retiendrai surtout la dignité du ton et la retenue du style. Nulle emphase, nulle déclamation, nulle sentimentalité excessive dans ce plaidoyer rationnel et émouvant dont l'échec auprès de Titus souligne l'inhumanité policée du vainqueur. Parangon de la *pietas* — entendue ici comme l'observance stricte des règles religieuses — Titus est incapable de pitié qui, seule, élève les hommes au rang des dieux.

La mort d'Alarbus enclenche le processus inexorable des vengeances et des contre-vengeances entre Goths et Romains, d'emblée soupçonnables d'une égale barbarie. Un peu plus tard, le meurtre de Mutius par Titus, son père, rendu furieux

par l'opposition des siens au projet de mariage entre Lavinia et Saturninus, le nouvel empereur, déchaîne une violence passionnelle, non ritualisée, mais tout aussi révoltante que l'autre. Il convient pourtant de noter qu'à ce stade, rien dans les actes et les paroles ne laisse deviner la direction singulière que va prendre la pièce : celle d'une théâtralisation de l'horreur physique assortie d'une démonstration tout aussi spectaculaire de la puissance du langage dans l'expression de l'horrible. L'événement qui fait basculer la pièce dans l'atrocité n'est pas tant l'assassinat de Bassianus dont le cadavre jeté au fond d'un trou demeure soustrait au regard du public que l'exhibition sur scène des mutilations que Lavinia a subies de la part de Chiron et Démétrius, les fils de Tamora. C'est, en effet, la rencontre dans la forêt, après la chasse, de Lavinia et de son oncle Marcus (II.4) qui inaugure le défilement des variations scéniques autour du motif central du corps mutilé². Si l'on excepte la séquence où Titus implore la vie sauve pour ses deux fils injustement accusés du meurtre de Bassianus (III.1.1-58) et deux courts monologues (celui de Lucius en partance pour l'exil et celui de Marcus à l'acte suivant), on voit que Lavinia est présente sur scène pendant cinq cents vers, ce qui est très long, comme si Shakespeare voulait faire du corps mutilé le motif visuel primordial de sa pièce. A la faveur de tableaux successifs stratégiquement placés au cœur de la tragédie, il exploite *ad nauseam* les possibilités expressives de la mutilation de la fille, du père et des frères tant sur le plan du spectacle que sur celui du discours.

La gestuelle joue ici un rôle déterminant. Surprise par son oncle en pleine forêt, le premier mouvement de Lavinia est de fuir pour se cacher mais elle s'immobilise, offrant ses bras coupés et sa bouche vide à la contemplation de Marcus et du public. Quand Titus révèle à sa fille l'exécution prochaine de ses frères, le visage de Lavinia apparaît baigné de larmes; Titus dépose un baiser sur la bouche sanglante de sa fille; Lucius éponge le visage de sa sœur tandis que celle-ci agite ses moignons en un geste pathétique et dérisoire de réconfort. Au cours de cette séquence, on voit l'automutilation de Titus qui, en présence de Lavinia et avec l'aide d'Aaron, se tranche la main gauche contre la promesse que ce sacrifice sauvera la vie de ses fils; quelques instants plus tard, Titus lève vers le ciel son bras valide tandis que son moignon pend vers la terre; puis vient le messager de la cour, porteur de macabres présents : les têtes décapitées des deux fils et la main coupée du père "in scorn to thee sent back" (III.1.238). Dans un élan d'amour fraternel qui suscite chez le spectateur compassion et répulsion, Lavinia embrasse chacune des têtes³ après quoi, comme pour resserrer l'union des siens autour du serment de vengeance et solenniser ce moment, Titus improvise une stupéfiante procession à trois personnages dans laquelle les éléments du corps mutilé répartis entre les participants font l'objet d'un cérémonial funèbre où l'horreur confine au grotesque :

*The vow is made. Come, brother, take a head,
And in this hand the other will I bear.
And, Lavinia, thou shalt be employed :
Bear thou my hand, sweet wench, between thy teeth.*
(III.1.280-83)

Dans la scène du repas familial, Titus conjure Marcus de ne pas rester bras croisés sous prétexte que cette posture de recueillement et d'affliction leur est désormais impossible, à lui et à sa fille; au cours du repas, Titus se frappe ostensiblement la poitrine de son bras valide, porte de la nourriture à la bouche de Lavinia figée dans une immobilité impuissante et douloureuse. Mais le comble du spectaculaire survient au début de l'acte IV quand Lavinia, lancée à la poursuite du petit Lucius, son neveu, oblige l'enfant à lâcher ses livres, dresse par deux fois ses moignons comme pour signifier que ses bourreaux étaient deux, feuillette les *Métamorphoses* d'Ovide en s'aidant de ses avant-bras, s'arrête à l'épisode de Téreus et de Philomel, puis, un bâton à la bouche (selon le geste indiqué par Marcus), elle écrit sur le sable le nom de ses tortionnaires et la nature du forfait que le corps, à lui seul, ne peut dire : "stuprum", le viol.

Avec cette séquence, la gestuelle du corps mutilé atteint son paroxysme dans le mouvement mais elle ne cesse pas. Après plusieurs épisodes consacrés à la partie adverse (Chiron et Démétrius, Aaron et le couple impérial), à la folie de Titus et aux prémisses de sa vengeance, voici que Lavinia revient sur scène à l'acte V, associée maintenant aux préparatifs du meurtre rétributif. C'est l'occasion pour Shakespeare de montrer le corps mutilé dans une posture inédite, où l'on voit Lavinia tenir le bassin qui recevra le sang de Chiron et de Démétrius que Titus s'apprête à égorger devant les spectateurs. Pour des raisons sans doute techniques mais aussi pour faire pendant au sacrifice initial d'Alarbus, la décollation des têtes et le désossage s'effectuent en coulisse. Toutefois le public est suffisamment prévenu des intentions culinaires de Titus pour identifier le contenu des pâtés en croûte qu'il servira à ses invités. Lors de son ultime apparition (qui est aussi sa seule apparition publique), Lavinia a le visage voilé comme il sied à une femme déshonorée. Symboliquement amputée de son regard, elle n'est plus qu'un corps inexpressif, comme pétrifié, à l'image de la mort qui l'attend. Dans ce contexte nouveau, l'animation du corps mutilé n'est plus de mise. Exception faite d'une allusion à la main droite du centurion Virginius qui, rapporte Tite-Live, tua sa fille pour la sauver du viol, le discours de Titus est maintenant épuré de toute spécification gestuelle. A l'heure du règlement des comptes où l'essentiel doit être dit, le discours du père vengeur se focalise sur la mutilation la plus secrète, celle pour laquelle n'existe aucun corrélat dans l'ordre du spectacle mais qui signe plus sûrement qu'aucune autre le déshonneur familial : la défloration.

Cette inexpressivité corporelle qui clôt le paradigme de la mutilation a une portée symbolique et, plus particulièrement, métadramatique : elle indique les limites du visuel dans la théâtralisation de l'horreur; elle emblématise la nécessité de la parole. Plus que d'autres tragédies, *Titus* mise sur la prégnance des images scéniques; mais plus que d'autres, cette pièce mise, corollairement, sur la puissance des mots. Lawrence Danson, l'auteur de *Tragic Alphabet*⁴ observe avec justesse que les personnages demandeurs se heurtent ici à l'impossibilité radicale d'obtenir satisfaction par la parole; il voit en Lavinia, dépossédée du pouvoir de parler, le symbole vivant et paroxystique d'une certaine impuissance verbale au théâtre, comme si, avec *Titus*, Shakespeare entendait valoriser l'action au détriment du langage frappé de stérilité. Si séduisante que soit cette thèse, elle appelle quelques réserves. L'échec

du discours implorateur ou argumentatif auprès de ses destinataires scéniques (les personnages à qui il s'adresse) ne signifie pas *de facto* l'inefficacité de ce même discours auprès de cet autre destinataire de la parole théâtrale qu'est le spectateur. S'il est vrai que ni Tamora ni aucun membre de la famille Andronicus ne peut se faire entendre de ceux qu'ils tentent de fléchir, tous se font entendre du public; aucun n'abdique pour autant son pouvoir de s'exprimer. Danson croit déceler dans cette pièce "the recognition that even the most unusual diction and the highest style will not suffice; action [...] must animate the otherwise imprisoning rhetoric⁵". On peut inverser la proposition : si puissamment originale et spectaculaire que soit l'action, elle a besoin de la rhétorique pour trouver la plénitude de son sens et créer l'émotion tragique. Mais quelle rhétorique ? Non pas tant, en effet, une rhétorique de la persuasion dont on mesure le caractère inopérant qu'une rhétorique de la stimulation imaginative et affective, essentiellement tournée vers le spectateur. Celle-ci est indissociable du plaisir que procure le théâtre.

Le projet dramaturgique de Shakespeare était, semble-t-il, de théâtraliser une histoire horrible racontée par Ovide (au Livre VI des *Métamorphoses*), en surenchérissant par rapport au modèle. Dès lors, la question des rapports entre le texte et le spectacle, entre le dit et le montré devenait cruciale, compte tenu du rôle éminent dévolu au visuel dans la figuration de l'horreur. Comment faire parler les témoins, les auteurs, les victimes de telles atrocités ? Quel discours leur prêter face à la puissance expressive des images ? Dans ce domaine, Shakespeare pouvait se prévaloir d'une certaine expérience. *Henry VI* (3ème partie) contient l'un des épisodes les plus cruels du répertoire. A la faveur d'une mise en scène improvisée sur le champ de bataille, la reine Margaret fait monter le duc d'York, son prisonnier, sur une taupinière, caricature dérisoire du Golgotha; elle lui tend un mouchoir rougi du sang de son plus jeune fils, Rutland, pour qu'il essuie ses larmes de père endeuillé et vaincu, puis dépose sur la tête du condamné une couronne de papier (I.4). Le discours sadique de la reine, la réponse d'York qui commence par l'invective pour s'achever dans l'abandon au chagrin émeuvent si fortement que Northumberland, pourtant du parti de la reine, peut à peine contenir ses larmes⁶. Où l'on voit que le discours catalyse et objective l'émotion que Shakespeare entend susciter auprès du public. Parfois c'est le texte à lui seul qui prend en charge l'essentiel de la stimulation émotive. Dans *Henry VI* (2ème partie), Warwick fait revivre l'agonie de Humphrey, duc de Gloucester, présentement étranglé sur son lit, grâce à une description réaliste de son cadavre peu visible des spectateurs (III.2). En prélude aux meurtres perpétrés sur scène, il y a les supplications du jeune Rutland sur le mode "spontané" des terreurs enfantines (*Henry VI*, 3ème partie) et les supplications plus adultes, plus argumentées mais non moins bouleversantes de Clarence dans *Richard III*. De Kyd, l'auteur de *The Spanish Tragedy*, Shakespeare a pu retenir l'art d'un autre discours, celui du père qu'un chagrin accablant précipite dans la folie meurtrière; de Marlowe, l'auteur de *The Jew of Malta*, il a pu apprendre l'art du discours exalté, à la fois sauvage et grotesque, du scélérat qui s'enivre du récit de ses crimes.

Titus réunit et condense chacune de ces stratégies discursives : les supplications de Tamora, de Lavinia et de Titus, la description du cadavre invisible de Bassianus, les lamentations de Titus sur le ton de la révolte, de l'élégie ou du délire,

le catalogue jubilatoire qu'Aaron dresse de ses forfaits, le récit sadique que fait Titus des atrocités qu'il projette sur la personne de Chiron et de Démétrius, où l'on voit que pour le général païen comme pour la très chrétienne reine d'Angleterre, il n'est de vengeance pleinement réalisée que précédée de la torture qu'on inflige avec les mots. Ce n'est donc pas le réemploi de ces modes de théâtralisation verbale de l'horreur qui fait la nouveauté de notre pièce. L'innovation réside plutôt en ce que face au motif visuel du corps mutilé qui figure ici pour la première fois comme pièce maîtresse du dispositif de l'horreur théâtrale, Shakespeare adopte une stratégie langagière aussi inattendue qu'inédite : la surpoétisation du discours. La tirade de Marcus lors de sa première rencontre avec Lavinia illustre le mieux ce parti-pris stylistique :

*Speak, gentle niece, what stern ungentle hands
Hath lopped and hewed and made thy body bare
Of her two branches, those sweet ornaments
Whose circling shadows kings have sought to sleep in
And might not gain so great a happiness
As half thy love. Why dost not speak to me ?*

[Lavinia opens her mouth]

*Alas, a crimson river of warm blood,
Like to a bubbling fountain stirred with wind,
Doth rise and fall between thy rosed lips,
Coming and going with thy honey breath.
But sure some Tereus hath deflowered thee
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.
Ah, now thou turn'st away thy face for shame,
And notwithstanding all this loss of blood,
As from a conduit with three issuing spouts,
Yet do thy cheeks look red as Titan's face,
Blushing to be encountered with a cloud.
Shall I speak for thee ? Shall I say 'tis so ?
O that I knew thy heart, and knew the beast,
That I might rail at him to ease my mind!
Sorrow concealed, like an oven stopped,
Doth burn the heart to cinders where it is.
Fair Philomela, why she but lost her tongue,
And in a tedious sampler sewed her mind;
But, lovely niece, that mean is cut from thee.
A craftier Tereus, cousin, hast thou met,
And he hath cut those pretty fingers off,
That could have better sewed than Philomel.
O, had the monster seen those lily hands
Tremble like aspen leaves upon a lute
And make the silken strings delight to kiss them,
He would not then have touched them for his life.*

*Or had he heard the heavenly harmony
 Which that sweet tongue hath made,
 He would have dropped his knife and fell asleep,
 As Cerberus at the Thracian poet's feet.
 Come, let us go and make thy father blind.
 For such a sight will blind a father's eye.
 One hour's storm will drown the fragrant meads :
 What will whole months of tears thy father's eyes ?
 Do not draw back, for we will mourn with thee;
 O, could our mourning ease thy misery !*
 (II.3.16-57)

Tous les commentateurs ont noté le décalage entre le dit et le montré. Pourquoi faut-il qu'un spectacle aussi insoutenable génère un discours aussi saturé de références ovidiennes, de mythologie antique, aussi précieux, aussi "poétique" ? Le choc de la rencontre justifiait un dérèglement, même un tarissement de la parole comme cela se produit chez Titus quand il touche le fond de la douleur et qu'un moment de silence suivi d'un éclat de rire nerveux atteste la dérision des mots (III.1.264-65). Faut-il expliquer l'élégance et la froideur quasi maniéristes de ce morceau par une intention parodique : pasticher en raccourci le style d'Ovide ? Peut-on supposer que le dramaturge ait cédé ici à la tentation de l'auto-référence en projetant de lui l'image du poète occupé à écrire *The Rape of Lucrece* après avoir achevé *Venus and Adonis* ? Cette bizarrerie, en tout cas, a semblé assez significative pour constituer l'exemple le plus frappant d'un désaccord général — observé tout au long de la pièce — entre la violence outrancière de l'action et la littérature insolente du style. Selon Muriel Bradbrook qui est à l'origine des interprétations actuelles les plus courantes de ce passage, cette écriture ornée et savante serait une stratégie de neutralisation de l'horreur visible, une mise à distance, afin que celle-ci apparaisse "classical and quite unfelt", allégée de tout "sense of physical embodiment" et que Lavinia revête l'apparence inoffensive d'une figure emblématique ou héraldique⁷. Au sujet du même passage, Dieter Mehl évoque "an awful spectacle [which] is, by elaborate rhetorical display, frozen into an emblematic picture"⁸. Michael Hattaway voit dans la tirade de Marcus "an attempt to emblemize the sight [...], a kind of shield for the awfulness of the sight", une manière d'anesthésie (Hattaway emploie le mot) que Marcus s'applique à lui-même⁹. Ainsi, pour son premier essai dans le genre tragique sur un sujet inspiré de l'antique, Shakespeare aurait tenu, curieusement, à limiter l'impact émotif de la tragédie. J'avoue mon scepticisme. Dans l'induction à *Bartholomew Fair* (1614), Jonson déplore ironiquement que vingt-cinq ou trente ans après sa création qui fut un succès, *Titus* continue de plaire au vulgaire. A quoi Bradbrook répond que la popularité de l'œuvre repose sur une incompréhension : le parterre n'y voyait qu'une tragédie sanglante au premier degré sans se douter des intentions subtilement stylisatrices de l'auteur. Je ne pense pas que Shakespeare ait voulu "jouer" la parole contre le spectacle. La pratique théâtrale de l'époque, la conception des rapports entre parole et action (aussi bien en ce qui concerne la scène que l'art oratoire) insistent, au contraire, sur la complémentarité ou la

congruence nécessaire du geste et du mot au service du naturel et de l'efficacité expressive¹⁰.

Nous voici donc ramenés à notre question initiale : quelle parole était possible face à l'ostension de l'horreur ? Sûrement pas une parole redondante qui n'aurait été que le simple transcodage des signes visuels. Mieux au fait des possibilités du langage, Shakespeare opte pour un discours non mimétique, producteur de sens nouveaux, véritablement transformateur; un discours qui métamorphose l'horreur constatable en souffrance vécue, et ceci n'est pas la moindre transformation dans cette pièce si pleine de métamorphoses. Il opte pour une parole qui dit, précisément, ce que le montré ne peut exprimer, ce que Lavinia ne peut pas dire : le bonheur d'avoir des mains et une langue. De même que l'angoisse de la mort physique peut s'éprouver par la sensation palpitante de la vie (c'est ce que suggère la tirade de Claudio à l'acte III, scène 1 de *Measure for Measure*), de même le tragique de la mutilation s'exprime ici par la célébration du corps dans sa beauté et son intégrité. Or, en ce début de la décennie 1590, cette célébration emprunte volontiers les voies d'une poétisation pétrarquisante du corps, notamment par l'inclusion du corporel dans l'univers pastoral. D'où l'utilisation d'images qui ne sont précieuses que pour autant qu'elles attestent la perte d'un bien précieux : les mains aimantes et musiciennes, la bouche, organe de la parole et du chant; ce qui nous vaut la métaphore des rameaux coupés : "sweet ornaments/ Whose circling shadows kings have sought to sleep in"; celle de la bouche ensanglantée devenue une source arcadienne : "a bubbling fountain stirred with wind [which] Doth rise and fall between thy rosed lips"; l'évocation des mains absentes qui, en trois vers, se déploie sur le quadruple registre du végétal, du tissu, de la musique et du contact amoureux :

*O, had the monster seen these lily hands
Tremble like aspen leaves upon a lute
And make the silken strings delight to kiss them.*
(II.3.44-6)

De là vient que cette tirade réputée décorative est en réalité fonctionnelle: comme par un effet de surimpression photographique qui concrétise la projection du fantasme, la vision objective du corps mutilé se double, sans s'abolir (on ne vient pas aussi facilement à bout des signes visibles) d'une vision idyllique de bonheur perdu. Le discours de Marcus n'est pas prioritairement constatif; sa valeur ressortit à l'illucutoire; il est un acte de parole, une des modalités du "faire", puisque tourné vers la récréation imaginaire d'un passé rêvé dont la poésie souligne le caractère à la fois aboli et toujours figurable. Le meilleur commentaire de ce passage se trouve sous la plume de Eugene M. Waith : "The pleasant images of trees, fountains and conduits bring the horror that has been committed within the range of comprehension : they oblige us to see clearly a suffering body"; et plus loin: "they are not in themselves horrible, they point up the horror; though familiar, they point up the strangeness. The suffering becomes an object of contemplation"¹¹. Il faut croire que la contemplation par les yeux ne suffit pas; il y faut la contemplation par l'esprit (en quoi ex-

cellera Hamlet), l'appel à la mémoire et à l'imagination, le recours à la "littérature" comme source de plaisir esthétique.

Cette observation vaut pour d'autres passages. A l'acte III, scène 1, Lucius demande à sa sœur (dont il ne sait pas qu'elle a eu la langue arrachée) de lui dire le nom de son bourreau : "Speak, gentle sister, who hath martyr'd thee ?" (vers 82). Puis, par le biais d'une périphrase qui semblera inutilement précieuse, voire indécente au regard du réalisme psychologique, Marcus révèle l'infirmité de sa nièce :

*O, that delightful engine of her thoughts,
That blabbed them with such pleasing eloquence,
Is torn from forth that pretty hollow cage
Where, like a sweet melodious bird, it sung
Sweet varied notes, enchanting every ear.*

(III.1.82-6)

Ce que cette réponse donne à voir n'est pas, effectivement, l'horreur d'une bouche vide et meurtrie. Pourquoi le ferait-elle si le spectacle y pourvoit ? la périphrase ne se justifie que parce qu'elle dit la nostalgie de la parole et du chant par le moyen d'un signifiant, la poésie, qui est parole et chant à la fois.

Taire momentanément l'horreur visible pour ressusciter par le pouvoir des mots un passé révolu aux couleurs de l'imaginaire est un procédé littéraire que Shakespeare utilisera dans ses pièces ultérieures mais sans forcément le charger des références pétrarquisantes qui enjolivent le texte de *Titus Andronicus*. Je citerai, pour finir, un exemple tiré de *Julius Cæsar*. Pendant le discours de Marc Antoine au forum, le corps de César criblé de blessures s'offre au regard des citoyens. Marc Antoine ne se prive pas d'identifier l'origine des plaies ouvertes qui proclament la culpabilité de Cassius, de Casca, de Brutus et de leur complices. Mais comme si le spectacle ne suffisait pas, l'orateur recourt à la puissance du fantasme chez ses auditeurs-spectateurs :

*And as he pluck'd his cursed steel away,
Mark how the blood of Cæsar follow'd it,
As rushing out of doors, to be resolv'd
If Brutus so unkindly knock'd or no;
For Brutus, as you know, was Cæsar's angel.*

(II..2.179-82)

La vision pétrarquisante et pastorale fait place ici à une vignette de la vie domestique où l'on voit le sang de César agir comme une personne, dans sa maison à la porte de laquelle on frappe, et qui sort précipitamment sur le seuil pour s'enquérir de l'identité du visiteur; image d'urbanité familière magnifiquement adaptée à l'auditoire mais tout aussi "incongrue" que celles imaginées par Marcus dans le contexte de la forêt.

Quand l'horreur physique culmine, comme c'est le cas dans *Titus Andronicus*, on ne peut s'attendre à ce que le langage s'efface devant le visuel. Il

faut que la partition verbale soit à la hauteur du spectacle, non pour l'occulter ou le réduire, mais pour en souligner l'incomplétude. Il faut constituer cet alphabet de signes en idiome de la souffrance morale et, pour ce faire, soustraire le spectateur médusé à la tyrannie du *hic et nunc* scénique. Pour susciter l'émotion tragique qui ne se confond pas avec l'expérience du frisson, il faut resémantiser les signes visuels par le moyen du langage afin que les ravages de la mutilation autour desquels Shakespeare construit sa pièce parlent à notre imaginaire sans cesser de captiver notre regard.

Jean-Pierre MAQUERLOT
Université de Rouen

-
- 1 *Le proche et le lointain*, Editions de Minuit, Paris, 1981, p. 67.
 - 2 Voir Albert H. Tricomi, "The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus*", *Shakespeare Survey*, 27, 1974, pp. 11-19.
 - 3 C'est ce qu'établit de façon convaincante Jonathan Bate dans son édition de *Titus Andronicus*, The Arden Shakespeare, Londres, 1995. Les citations des œuvres de Shakespeare sont extraites des éditions Arden correspondantes.
 - 4 *Tragic Alphabet*, New Haven et Londres, Yale U. P., 1974, pp. 1-21.
 - 5 *ibid.*, p.19.
 - 6 L'épisode est cité par Marientras dans le chapitre consacré à *Titus*, pp. 69-70.
 - 7 *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge U. P., 1969, (1935), p. 98.
 - 8 *Shakespeare's Tragedies: An Introduction*, Cambridge U. P., 1986, p. 17.
 - 9 *Elizabethan Popular Theatre* Routledge, Londres, 1982, p. 200.
 - 10 Hamlet est le porte-parole de cette théorie dans ses conseils aux comédiens (III.2).
 - 11 "The Metamorphosis of Violence in *Titus*", *Shakespeare Survey* 10, p. 47.