



**HAL**  
open science

# Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme. Littératures classiques, 2010, Théâtre, Arts et Violence, 3 (73), pp.325-335. 10.3917/li-cla.073.0325 . hal-04270681

**HAL Id: hal-04270681**

**<https://hal.science/hal-04270681>**

Submitted on 19 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

# Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasma

Yan Brailowsky

DANS **LITTÉRATURES CLASSIQUES** 2010/3 (N°73), PAGES 325 À 335  
ÉDITIONS **ARMAND COLIN**

ISSN 0992-5279

ISBN 9782908728651

DOI 10.3917/licla.073.0325

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-litteratures-classiques1-2010-3-page-325.htm>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Armand Colin.**

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Y a n B r a i l o w s k y

## Les larmes de sang et les corps déchiquetés dans le théâtre élisabéthain : eschatologie et fantasme

Il fallut attendre plus de quinze ans après la mort de Marie la Sanglante, en 1558, pour voir le théâtre londonien prendre son essor. Il fallut notamment que soit adoptée une loi, en 1572, qui prohibait les compagnies n'ayant pas de mécène officiel, afin de réduire le nombre de concurrents et permettre à quelques compagnies et entrepreneurs, comme James Burbage ou Philip Henslowe, d'investir dans la construction de véritables théâtres et d'exercer un quasi-monopole sur le marché du divertissement populaire. La popularité du théâtre élisabéthain, et le rythme effréné avec lequel de nouvelles productions voyaient le jour, en faisaient une activité potentiellement dangereuse. L'on sait combien les autorités de la ville ou du gouvernement se méfiaient de pièces pouvant suggérer, par exemple, qu'il était licite de se révolter contre un monarque ou un seigneur dès lors qu'il ne défendait pas les intérêts du pays ou de ses vassaux. À ces préoccupations politiques, l'on doit ajouter des réserves morales et religieuses, puisque les pièces jouées dans ces théâtres représentaient fréquemment des histoires païennes, licencieuses et violentes, dans des lieux de la ville où régnaient la dépravation, le commerce de la chair ou la petite criminalité, et où l'on pouvait également assister à des séances de torture d'animaux (des combats de coqs, ou d'ours et de chiens). L'on comprendra aisément pourquoi les autorités puritaines de la ville, les *City Fathers*, n'eurent de cesse de réclamer la fermeture de ce qu'ils appelaient des fosses septiques ou des antres infernaux<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> On peut mentionner, par exemple, le pamphlet de W. Rankins, *A mirrour of monsters wherein is plainly described the manifold vices, &c spotted enormities, that are caused by the infectious sight of playes, with the description of the subtile slights of Sathan, making them his instruments*, Londres, Printed by I[ohn] C[harlewood] for T[homas] H[acket], 1587. Dans ce pamphlet, Rankins compare implicitement les Enfers et les théâtres londoniens. Un autre célèbre pamphlet contre le théâtre est celui de Stephen Gosson, *The Schoole of abuse*, publié à Londres en 1579.

Pourtant, ces fosses, ou échafauds<sup>2</sup>, étaient les héritiers d'une tradition théâtrale religieuse – les mystères et les moralités – qui avait pour but d'édifier le spectateur en narrant les vies de saints, de martyrs ou du Christ lui-même, ou par le biais de représentations allégoriques de vices et de vertus. Or cet héritage fut singulièrement affecté par les multiples bouleversements religieux au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, comme en témoigne l'évolution du théâtre profane dans les dernières décennies du siècle. Nous verrons comment, après la réinstauration du protestantisme sous Élisabeth I<sup>ère</sup>, la martyrologie catholique fut progressivement supplantée par une martyrologie protestante, à la faveur de la dissémination d'ouvrages comme les *Actes and Monuments* de John Foxe. Nous esquisserons ainsi des liens entre l'iconographie des martyrologes chrétiens et les représentations de corps déchiquetés sur la scène élisabéthaine. Ce faisant, nous ferons apparaître un processus de désacralisation et de resacralisation symbolique du corps souffrant au théâtre – un processus en lien avec des préoccupations eschatologiques et fantasmatiques, soulignant toutes deux l'efficacité de la singulière violence de la parole

### **Le théâtre élisabéthain : un divertissement de proximité**

Il nous faut commencer par mieux situer et décrire la scène élisabéthaine. Lorsqu'on la compare à ses sœurs du Continent, la scène élisabéthaine a certaines particularités, parmi lesquelles sa grande popularité, son goût immodéré pour la violence, et sa tendance à mélanger désir, théâtralité et cruauté animale – autant de particularités qui ont un fondement matériel où joue à la fois l'excentricité et la proximité.

Jusqu'au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les grands théâtres londoniens se situaient en majorité à l'extérieur de la ville, dans les *Liberties*, sur des terrains réservés pendant des siècles aux lépreux, et où l'on pouvait encore se réfugier lorsque l'on était poursuivi pour dettes<sup>3</sup>. Dans les années 1590-1610, ces théâtres « publics » constituaient une véritable industrie, accueillant chaque jour plusieurs milliers de spectateurs<sup>4</sup>, proposant un répertoire sans cesse renouvelé, et enrichissant ainsi les

<sup>2</sup> Les théâtres « publics » (*public theatres*) comme le Globe étaient construits de manière à offrir aux spectateurs une vue plongeante de la scène, si l'on était assis dans les galeries, ou en contre-plongée, si l'on était debout dans le parterre. Ailleurs, comme en France, le principal dispositif était celui de l'échafaud, où la scène était surélevée. Voir Chr. Biet, « Introduction », dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2006, p. XXVIII sq.

<sup>3</sup> S. Mullaney, *The Place of the Stage : License, Play, and Power in Renaissance England*, Chicago / Ann Arbor, University of Chicago Press / University of Michigan Press, 1988.

<sup>4</sup> D'après une estimation, les théâtres de Londres pouvaient accueillir au moins 5% de la population, soit 5 000 spectateurs en 1580, et plus de 10 000 spectateurs après 1610. Voir A. J. Cook, *The Privileged Playgoers of Shakespeare's London (1576-1642)*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 176-177. Pour une analyse historique plus récente du

actionnaires et gérants des grandes troupes<sup>5</sup>. Malgré quelques faillites, le théâtre londonien était bel et bien une affaire florissante, encouragée, ou du moins tolérée, par le pouvoir royal. Aux yeux des visiteurs provenant du Continent, ces théâtres étaient une curiosité, et c'est à eux que l'on doit la plupart des descriptions les plus détaillées des théâtres eux-mêmes. Ainsi, l'Allemand Wenceslas Hollar fit une gravure en 1647 représentant un panorama de Londres où l'on reconnaît le théâtre de Blackfriars, en face du théâtre du Globe, de l'autre côté de la Tamise, ainsi qu'un autre théâtre, près du Globe mais plus imposant que celui-ci, dédié aux combats entre chiens et ours (la gravure indique : « *Beer bayting h[ouse]* »)<sup>6</sup>. Cette illustration nous rappelle qu'il y avait d'autres activités tout aussi populaires que le théâtre, qui s'organisaient *autour* de celui-ci, et qui faisaient écho à ce qui se passait sur scène. En effet, un spectateur qui venait *écouter* une tragédie pouvait également entendre les cris des animaux du théâtre voisin lorsque l'on y organisait des combats d'animaux ; de la même façon, lorsque l'on jouait une comédie, les spectateurs pouvaient se gausser du spectacle des prostituées des maisons closes, installées autour du théâtre, venir chercher des clients pendant la représentation.

Revenir sur les caractéristiques matérielles des théâtres circulaires (*round theaters*) nous permet de mieux en saisir les conséquences symboliques. Ces théâtres en plein air, à grande capacité, étaient construits de manière à rapprocher les comédiens de *tous* les spectateurs, au contraire des théâtres à l'italienne avec une perspective centrale. Une telle architecture circulaire avait une incidence directe sur la participation du public : outre la proximité avec les comédiens, qui permettait à ces derniers de jouer avec le public, la forme du théâtre rappelait celle du monde (le théâtre du Globe), soulignant l'analogie entre le microcosme et le macrocosme. Ainsi, dans *Henry V* (1599) de Shakespeare, le Prologue nous désigne, déictiques à l'appui, un plateau, une scène, un échafaud, une arène, afin de décrire ce qu'il appelle, *in fine* et par périphrase, « *this wooden O*<sup>7</sup> ». Plus qu'une symbolique cosmique, la circularité du théâtre avait aussi une résonance théologique à une époque où, dans les églises réformées du royaume, l'on avait placé l'autel eucharistique au *centre* de la congrégation, afin d'encourager la participation des fidèles, contrairement aux catholiques, qui reléguèrent l'autel dans l'abside, derrière

profil des spectateurs londoniens, voir A. Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

<sup>5</sup> Souvent, le succès commercial des *théâtres* ne profitait pas pour autant aux comédiens, dont la plupart vivaient toujours à la limite de la faillite.

<sup>6</sup> R. A. Foakes, *Illustrations of the English stage (1580-1642)*, Stanford, Stanford University Press, 1985, p. 36.

<sup>7</sup> « A kingdom for a stage, princes to act, / And monarchs to behold *the swelling scene* ! [...] / But pardon, gentles all, / The flat unraised spirits that have dared / On *this unworthy scaffold* to bring forth / So great an object. Can *this cockpit* hold / The vasty fields of France ? Or may we cram / Within *this wooden O* the very casques / That did affright the air at Agincourt ? » (*Henry V*, Prologue, v. 3-4 et 8-14, éd. T. W. Craik, Londres, Thomson Learning, « Arden Shakespeare Third Series », 1995 ; c'est moi qui souligne).

une barrière et après le chœur, isolant des fidèles le corps du Christ et la hiérarchie de l'Église. Le théâtre élisabéthain était, en ce sens, un théâtre de proximité, qui donnait à voir et à entendre – presque à toucher. Cette proximité, matérielle et symbolique, avait ainsi une incidence sur la perception par les spectateurs de la violence et des corps souffrants représentés sur scène. En effet, malgré sa nature profane et souvent païenne, le théâtre élisabéthain pouvait faire écho à ce que l'on évoquait dans les églises, ou à ce que l'on n'y voyait plus.

### De la Cène à la scène : iconoclasme et théâtralité

Au cours des premières années du règne d'Élisabeth I<sup>ère</sup>, l'Angleterre connut une période iconoclaste, au cours de laquelle des protestants détruisirent dans les églises à travers le pays de nombreuses représentations de Jésus, de saints ou d'autres scènes religieuses<sup>8</sup>. En lieu et place des images de martyres ou de l'Enfer qui ornaient jusqu'alors de nombreux murs d'églises, les fidèles devaient à présent lire (ou du moins écouter) la Bible en langue vulgaire, et assister aux sermons de prêcheurs qui s'adressaient longuement à eux pour les encourager à prendre une part plus active aux offices religieux, à communier chaque semaine, et à contribuer à l'instauration de la « foi véritable » (c'est-à-dire réformée) en Angleterre. La vague iconoclaste ne dura pas, car la nouvelle reine s'opposa fermement à ces excès, mais les dégâts furent importants dans quelques régions, notamment à Londres, où de nombreux « puritains » avaient été très actifs dans leurs efforts pour faire table rase des superstitions et ornements papistes<sup>9</sup>. C'est dans ce contexte qu'il est possible de parler de sublimation, vers le théâtre, du corps sanglant du Christ et des martyrs, dont les représentations (mais pas la mémoire) avaient disparu des églises. Au discours des prêcheurs allait se substituer le discours des comédiens, dont les corps étaient hautement sexualisés *par la parole*.

Ce passage du discours de la chaire au discours de la chair se fit par deux voies complémentaires : l'une spectaculaire, l'autre iconographique. Dans le premier cas, il convient de rappeler que, jusqu'à la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, suivant en cela la tradition médiévale, les plus célèbres exemples de corps déchiquetés au théâtre en Angleterre figuraient la décollation de saint Jean-Baptiste, la décollation d'Holopherne par Judith, ou le massacre des Innocents<sup>10</sup>. Les premières grandes

<sup>8</sup> Sur la vague iconoclaste en Angleterre au XVI<sup>e</sup> siècle, voir M. Aston, *England's Iconoclasts. Laws against images*, Oxford, Clarendon Press, 1988, t. I ; E. Duffy, *The Stripping of the Altars : traditional religion in England (1400-1580)*, New Haven, Yale University Press, 1992. Sur les racines théologiques de l'iconoclasme en chrétienté, voir J. Meyendorff, *Byzantine theology : historical trends and doctrinal themes*, New York, Fordham University Press, 1979, p. 42-53.

<sup>9</sup> Le terme *puritain* est ici anachronique : il désigne à partir du milieu années 1560 les protestants qui critiquaient les réformes religieuses de la reine jugées trop timorées.

<sup>10</sup> M. E. Owens, *Stages of Dismemberment : the fragmented body in late medieval and early modern drama*, Newark, University of Delaware Press, 2005, p. 24-41.

pièces de Shakespeare, au début des années 1590, allaient reprendre très naturellement ces motifs, notamment dans *Titus Andronicus* et *II Henry VI*, où l'on met en scène des meurtres abominables, des décapitations sanglantes, et d'odieux infanticides. Autrement dit, le théâtre élisabéthain était déjà bien préparé à mettre en scène la violence et le sang, et il ne se démarquait pas toujours nettement du théâtre des décennies précédentes, voire du théâtre médiéval. Par ailleurs, le fait que l'Église réformée en Angleterre maintint, sous Élisabeth, un certain sens du cérémonial et des tendances iconodoules (malgré l'iconoclasme caractéristique des mouvements réformés) rend possible la comparaison entre la théâtralité des corps sanglants des gisants, ou des récits de martyres de l'Église, avec les représentations scéniques de corps déchiquetés, démembrés ou autrement torturés. Il faut ajouter aux spectacles dramatiques ceux auxquels les Londoniens étaient conviés *par les autorités publiques* : les exécutions de criminels sur la place publique, et l'exposition des têtes décapitées, empalées à l'entrée des principales villes du royaume, pour rappeler à tous le destin réservé aux traîtres<sup>11</sup>. Le spectacle du sang était donc à la fois source de divertissement et d'inquiétude.

La deuxième voie de passage du prêche au spectacle se fit par l'iconographie des martyrologes protestants et des *broadsheets*. Le public élisabéthain était en effet fréquemment exposé à toute une littérature dépeignant des martyrs ou des tortures, ou narrant l'exécution de criminels plus ou moins célèbres, ajoutant aux représentations graphiques détaillées des violences faites aux corps des suppliciés un cadre narratif voire mélodique. À partir de 1571, il fut même ordonné à toutes les paroisses du royaume de posséder un exemplaire de l'ouvrage de John Foxe, *Actes and Monuments*, dont la première édition (1563) faisait déjà 1 800 pages au format in-folio, copieusement illustrées, et dont la deuxième édition (1570) avait pratiquement doublé de volume (2 300 pages à deux colonnes)<sup>12</sup>.

La conjonction de facteurs religieux (l'iconoclasme, la multiplication des commémorations de la Cène dans les églises réformées, les martyrologes) et culturels (la tradition théâtrale médiévale, les exécutions publiques et la littérature populaire) contribuèrent à la fois à désacraliser et à resacraliser l'exemple emblématique du corps souffrant : celui du Christ, transpercé sur la Croix, versant des larmes et du sang.

### Les larmes et le sang : lectures eschatologiques

En prenant le cas emblématique du corps déchiqueté et des larmes de sang, l'on peut prendre quelques exemples dramatiques où l'on distinguera deux manières d'interpréter les violences faites au corps. D'un côté, il y a les exemples qui nous

<sup>11</sup> L. B. Smith, *Treason in Tudor England : politics and paranoia* [1986], Londres, Pimlico, 2006.

<sup>12</sup> Sur le maître-ouvrage de Foxe, voir J. F. Mozley, *John Foxe and his Book*, Londres, Macmillan, 1940.

incitent à sacraliser le corps souffrant, en établissant un lien entre un corps sacré et la morale. De l'autre, il existe des exemples qui nous invitent plutôt à réfléchir aux liens entre le corps et le désir, et qui désacralisent le corps souffrant. L'on peut résumer cette distinction en parlant d'une part d'eschatologie et de fantasme d'autre part.

L'eschatologie s'appuie ici plus particulièrement sur le sacrifice du Christ, qui selon des théologiens comme Lancelot Andrewes offre dans la Crucifixion « un spectacle de souffrance<sup>13</sup> ». Mais il n'y a pas qu'un sacrifice pour justifier et donner son sens à la violence<sup>14</sup>. Il existe aussi des préfigurations de la violence faite au corps tout aussi symboliques, notamment la pratique eucharistique, qui appelle le public à participer à une transmutation, plus ou moins mystique, du *Corpus Christi*, après qu'il a été démultiplié par démembrement. Pour l'Église d'Angleterre, cette célébration reposait sur la foi des fidèles en une consubstantiation et une union sacramentelle avec le Christ.

Cette opération, transposée au théâtre, est peut-être celle qui permet au spectateur de croire, et de participer, à une intrigue, aussi invraisemblable soit-elle (la complexité des intrigues des pièces élisabéthaines est légendaire). C'est également ce qui permet au spectateur d'être happé par l'intrigue, et d'entrer en communion avec les personnages. Une violence *acoustique* vient alors rompre cette communion, puisqu'après le massacre de Duncan par les époux Macbeth, le spectateur est réveillé par les coups frappés à la porte du château – des coups qui soulignent la nature *sacrilège* du crime qui vient d'être commis :

MACBETH. [...] What hands are here ? Ha ! they pluck out mine eyes.  
Will all great Neptune's ocean wash this blood  
Clean from my hand ? No, this my hand will rather  
The multitudinous seas incarnadine,  
Making the green one red. (*Re-enter Lady Macbeth*)  
LADY MACBETH. [...] A little water clears us of this deed :  
How easy is it, then !<sup>15</sup>

<sup>13</sup> L. Andrewes, *The Devotions of Bishop Andrewes*, trad. J. H. Newman, Oxford, J. H. & J. Parker, 1856, p. 63 [« to be exhibited as a spectacle of woe »]. Lancelot Andrewes (1555-1626) fut le prêcheur officiel chargé de prononcer les sermons des grandes fêtes calendaires chrétiennes devant Élisabeth I<sup>ère</sup> et Jacques I<sup>er</sup>. Il fut aussi chargé de coordonner la nouvelle traduction du Pentateuque pour la Bible du roi Jacques (1611).

<sup>14</sup> Voir la thèse girardienne du bouc émissaire : R. Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, « Pluriel », 1972.

<sup>15</sup> Shakespeare, *Macbeth*, II, 2, v. 58-62 et 66-67, éd. K. Muir, Londres, Routledge, « Arden Shakespeare Second Series », 1951, p. 55-57. Muir résume en note l'interprétation de ce passage par Thomas de Quincey, pour qui les coups symbolisent un retour au bas matériel. Traduction française du passage cité : « Quelles sont ces mains ? Ah ! elles m'arrachent les yeux ! / Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il / Laver ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt cette main / Qui empourprera les multitudes marines, / Faisant de tout ce vert un rouge. / LADY MACBETH. [...] Un peu d'eau nous lavera de cet acte. / Et dès

Macbeth associe, dans une même réplique, le spectacle, le sang d'un corps déchiqueté et les larmes, puisque le régicide dit que ses propres mains lui arrachent les yeux (« *pluck out mine eyes* »), avant de se figurer le monde recouvert de sang ou, plus précisément, la mer du Nord transformée symboliquement en mer Rouge *de sang*, en un écho quasi mosaïque (Exode, XV). De son côté, Lady Macbeth parle déjà du besoin de laver ses mains ensanglantées, chose aisée à ses yeux, faisant un écho au Nouveau Testament et au geste de Ponce Pilate (Matthieu, XXVII, 24-25). Quelques instants plus tard, Shakespeare revient plus explicitement sur cet arrière-plan religieux, puisque le Gardien ivre commence son monologue en évoquant la porte de l'Enfer et le diable lui-même, avant de s'en prendre aux jésuites, maîtres à équivoques :

Here's a knocking indeed ! If a man were Porter of Hell Gate, he should have old turning the key. (*Knocking.*) Knock, knock, knock. Who's there, i'th' name of Belzebub ? [...] Knock, knock ! Who's there, i'th' other devil's name ? – Faith, here's an equivocator, that could swear in both the scales against either scale [...].<sup>16</sup>

Ainsi, le meurtre de Duncan s'inscrit dans un schéma chrétien, et sa mort est présentée comme l'œuvre des démons, ce qu'un public sensibilisé aux signes eschatologiques, comme l'était le roi Jacques I<sup>er</sup>, auteur d'un traité de démonologie, n'aurait pas manqué de saisir<sup>17</sup>.

On peut évoquer un deuxième exemple comparable, où l'on associe un corps démembré, les larmes et l'eschatologie : la dernière scène du *Dr. Faustus* de Marlowe (1592). Ici, le cadre chrétien est souligné d'emblée, puisque Faust invoque le secours du sang du Christ puis, comme Macbeth, évoque la mer, dans l'espoir d'échapper aux démons qui le traquent :

The devil will come, and Faustus must be damned.  
Oh, I'll leap up to heaven ! Who pulls me down ?  
*One drop of blood will save me.* O, my Christ ! [...]  
O soul, be changed into small waterdrops,

lors tout sera facile ! » (Shakespeare, *Macbeth*, II, 4, dans *Œuvres complètes, Tragédies II*, trad. J. M. Déprats, éd. H. Suhamy et Y. Peyré, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 357).

<sup>16</sup> *Ibid.*, II, 3, v. 1-4, 7-10. Trad. française : « Voilà ce qui s'appelle frapper ! Si un homme était portier de l'enfer, il serait tout le temps à tourner la clef. (On frappe.) Toc, toc, toc. Qui est là, par Belzébuth ? [...] Toc, toc. Qui est là, par l'autre nom du diable ? Parole, c'est un jésuite qui pouvait jurer dans les deux sens [...] » (trad. cit., p. 359).

<sup>17</sup> Le traité du roi avait été publié alors qu'il était encore roi d'Écosse (comme Duncan et Macbeth) : James VI, *Daemonologie in forme of a dialogue, divided into three bookes*, Édimbourg, Robert Waldegrave, 1597. Faut-il rappeler que *Macbeth* (ca 1606) fut écrit peu après la Conspiration des Poudres (1605), qui failli décapiter l'élite politique du royaume tout entier ? Voir à ce propos G. Wills, *Witches and Jesuits : Shakespeare's Macbeth*, Oxford / New York, Oxford University Press / NYPL, 1995.

And fall into the ocean, ne'er be found !<sup>18</sup>

Quelques moments après qu'il a été rattrapé par les diables, des témoins découvrent le corps déchiqueté du savant maudit, qu'ils comptent réintégrer symboliquement à la communauté chrétienne :

THIRD SCHOLAR. The devils whom Faustus served have torn him thus [...].  
 SECOND SCHOLAR. Well, gentlemen, though Faustus' end be such  
 As every Christian heart laments to think on [...]  
 We'll give his mangled limbs due burial [...].<sup>19</sup>

On le voit, le corps démembré d'un homme qui avait pourtant vendu son âme au diable est ici resacralisé pour être enterré suivant les rites appropriés, rappelant au spectateur la place centrale qu'occupe, dans l'eschatologie chrétienne, la résurrection des morts, qu'aucun sévice physique ne saurait empêcher (Philippiens, III, 21 ; Job, XIX, 26)<sup>20</sup>.

### **Le corps souffrant comme moteur du discours fantasmatique**

L'autre type de réflexion sur le corps souffrant repose plutôt sur le fantasme, entendu comme construction permettant d'exprimer ou de satisfaire un désir refoulé. Dans ce contexte, il est utile de souligner deux autres particularités du théâtre élisabéthain. L'une était que tous les rôles féminins étaient joués par de jeunes garçons, ce qui explique l'humour graveleux de certaines comédies, où l'homoérotisme le dispute à l'obsession fétichiste pour le corps et ses orifices. La deuxième caractéristique était le langage : l'anglais était une langue en pleine évolution, et les dramaturges accumulaient les bizarreries grammaticales, sémantiques ou syntaxiques, et de nombreux jeux de mots polyglottes. Ces deux aspects contribuent à transformer le discours contrôlé de la morale publique en un discours obscène.

<sup>18</sup> Chr. Marlowe, *Doctor Faustus*, V, 2, v. 143-145 et 180-181, éd. D. Bevington et E. Rasmussen, Oxford, Clarendon Press, 1995 (c'est moi qui souligne). Trad. française : « Le diable va venir, et Faust sera damné. Oh ! Je bondirai vers les cieux ! Qui me tire vers le bas ? Une goutte de sang me sauvera, ô mon Christ ! [...] Ô âme, change-toi en gouttelettes d'eau et retourne dans l'océan pour t'y perdre à jamais ! » (trad. de l'auteur).

<sup>19</sup> *Ibid.*, V, 3, v. 8, 13-14 et 17. Trad. française : « TROISIÈME ÉTUDIANT. Les diables auxquels Faust rendait hommage l'ont déchiqueté de cette façon [...] / DEUXIÈME ÉTUDIANT. Eh bien, messieurs, bien que la fin de Faust est telle que la seule pensée ferait se lamenter le cœur de tout Chrétien [...]. Nous allons enterrer ses membres mutilés selon les rites » (trad. de l'auteur).

<sup>20</sup> Pour une autre analyse des liens entre l'incarnation (ou « intextuation ») et le *logos*, voir A. Lecercle, « The Letter That Killeth : The Desacralized and the Diabolic Body in Shakespeare », dans M. T. Jones-Davies (éd.), *Shakespeare et le corps*, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 137-152.

Nous ne prendrons qu'un seul exemple tiré du corps souffrant fantasmé de *Titus Andronicus*. On ne parlera pas des amputations de Titus, des relations adultères entre Tamora et Aaron, ou de l'anthropophagie des dernières scènes, mais du ravissement et de la mutilation de Lavinia, la fille de Titus, car cette scène précède les autres démembrements (de Titus, de ses fils, des fils de Tamora). Comme dans les exemples déjà cités, l'on trouve, dans une même scène, un corps torturé, du sang et des larmes, transformé en un spectacle aveuglant (Marcus dit : « *such a sight will blind a father's eye* »). Mais alors que *Macbeth* et *Dr. Faustus* s'inscrivent dans une perspective chrétienne, *Titus Andronicus* se présente comme une pièce païenne (et même barbare) où la fascination et la débauche l'emportent sur les préoccupations eschatologiques. Après avoir violé Lavinia, et après lui avoir amputé les mains et la langue hors-scène, ses tortionnaires, Chiron et Démétrius, la raillent en lui ordonnant de laver son propre sang (« *wash thy hands* »). Quelques instants plus tard, c'est au tour de l'oncle de la jeune femme de s'exprimer, dans une lamentation longue de 40 vers :

CHIRON. Go home, call for sweet water, wash thy hands.  
 DEMETRIUS. She hath no tongue to call nor hands to wash,  
 And so let's leave her to her silent walks. [...]  
 MARCUS. [...] Speak, gentle niece, what stern ungentle hands  
 Have lopp'd and hew'd and made thy body bare  
 Of her two branches, those sweet ornaments, [...]  
 Alas, a crimson river of warm blood,  
 Like to a bubbling fountain stirred with wind,  
 Doth rise and fall between thy rosed lips, [...]  
 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 [...]  
 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 ?<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Shakespeare, *Titus Andronicus*, II, 3, v. 6-8 ; II, 4, v. 16-17, 22-24, 28-31 et 52-55, éd. J. Bate, Londres, Thomson Learning, « Arden Shakespeare Third Series », 1995. Trad. française : « CHIRON. Rentre chez toi, demande de l'eau de senteur, lave-toi les mains. / DÉMÉTRIUS. Elle n'a ni langue pour demander ni mains à laver, / Laissons-la donc à ses promenades silencieuses. [...] / MARCUS. [...] Dis, tendre nièce, quelles mains rudes et ignobles / Ont élagué, taillé et dénudé ton corps / De ses deux branches, ces doux ornements, [...] / Hélas ! Un flot écarlate de sang tiède, / Comme une source bouillonnante agitée par le vent, / Monte et descend entre tes lèvres roses, [...] / Et malgré la perte de tout ce sang, / Comme d'une fontaine à trois becs jaillissants, / Pourtant tes joues s'empourprent comme la face de Titan / Qui rougit lorsqu'une nuée l'aborde. [...] / Viens, allons rendre aveugle ton père, / Car pareil spectacle aveuglera l'œil du père. / Une heure d'orage noie les prés odorants, / Que feront de ses yeux des mois entiers de larmes ? » (Shakespeare, *Titus*

Dans ces quelques extraits, le corps souffrant est associé de façon dénotative aux manifestations lacrymales de la douleur. Lavinia a encore ses yeux pour pleurer, auxquels s'ajoute sa bouche muette (Marcus compte « *three* issuing spouts »). Chez Marcus, la douleur se traduit par une lamentation, c'est-à-dire par une parole que l'on associe aux larmes *étymologiquement* – il n'est pas question pour un comédien de prononcer cette interminable réplique au style ampoulé la voix entrecoupée de sanglots. Dans cette scène, les descriptions habituellement associées à la jeune femme prennent un tour effroyable. Ces « doux ornements » qu'étaient ses mains sont maintenant comme des branches de bois mort et déchiqueté ; ses « lèvres roses » sont maculées du sang qui jaillit de sa bouche ; lorsqu'elle rougit, ce n'est plus par modestie mais par honte d'avoir été souillée... En multipliant les épithètes quasi homériques, la lamentation de Marcus trahit un plaisir ignoble à décrire le corps sanglant de sa nièce humiliée. Sa réplique fait durer une scène abominable, et invite le spectateur à perdre son regard dans la douleur de Lavinia et dans le spectacle de sang. L'on pourrait presque parler de sadisme, si ce n'est que le spectateur est bientôt appelé à comprendre comment, à travers le corps torturé d'une femme qui fut autrefois l'objet de convoitises, ce ravissement originel liera la question du désir au problème de la représentation, par l'écrit ou par la parole<sup>22</sup>.

La scène nous oblige à nous interroger sur ce que l'on pourrait appeler sa propre représentabilité. Il n'est pas anodin que des pièces comme *Titus* ont recours pour ces scènes à la narration plutôt qu'à la monstration, plaçant l'exécution des actes les plus atroces hors-champ, répondant ainsi à une sorte d'instinct de survie antimimétique. D'après Leo Spitzer, cet artifice accroît l'efficacité de l'action tout en suggérant la présence ineffable des dieux ou des effets du destin cruel<sup>23</sup>. La parole prend alors le relais de l'action, à la manière du chœur antique, pour en souligner la nature insoutenable, voire irreprésentable. Mais comment communiquer l'horreur lorsque l'on devient, comme Lavinia, muet et manchot ? C'est ici que *Titus Andronicus* trahit la culture chrétienne du dramaturge, puisque Lavinia se fera comprendre à la manière de Jésus, au moyen d'une parabole, en se tournant vers les

*Andronicus*, II, 4, dans *Œuvres complètes, Tragédies I*, trad. J.-P. Richard, éd. J. M. Déprats et G. Venet, Paris, Gallimard, « Pléiade », 2002, p. 81-83).

<sup>22</sup> Le viol de Lavinia hors scène est préparé par les scènes qui précèdent, où l'on mêle les références à la défloration, au sang, et au théâtre, dont on a vu qu'il était assimilé à une fosse (*pit*). « We do not have to be card-carrying Freudians to see the connection between what we know Chiron and Demetrius are doing to Lavinia, and Quintus' description of a "subtle hole", "Whose mouth is covered with rude-growing briars / Upon whose leaves are drops of new-shed blood", or Martius' reference to "the swallowing womb / Of this deep pit" where the dead Bassianus lies "bathed in maiden blood". » (J. Bate, « Introduction », *Titus Andronicus*, éd. cit., p. 7-9).

<sup>23</sup> Voir son analyse du récit de Thérémène dans la *Phèdre* de Racine : L. Spitzer, *Linguistics and Literary History : Essays in Stylistics*, New York / Princeton, Russel & Russel / Princeton University Press, 87-134.

écrits d'Ovide, dont les *Métamorphoses* permettront d'éclairer les raisons de son état. La pièce a ainsi recours à un support iconographique (Ovide) pour représenter l'irreprésentable, à la manière des prêcheurs qui pouvaient s'appuyer sur les martyrologes pour traduire les souffrances des martyrs, autrefois représentées sur les murs des églises.

Il est d'autres exemples où l'on voit comment les préoccupations eschatologiques et les fantasmes participent d'une esthétique martyrologique, inspirée d'une époque antérieure et catholique, puis reprise par une littérature protestante aussi, sinon plus inventive qu'elle, dans la narration de tortures, de sacrifices et la représentation de corps déchiquetés. Le théâtre n'était pas forcément très imaginaire : dans la période 1580-1595, les comédiens utilisaient plutôt des tours de magie de spectacles de foire pour surprendre le public<sup>24</sup>. Plutôt que de parler d'*effets* spectaculaires, le théâtre élisabéthain proposait d'abord des *histoires* spectaculaires, qui donnaient à voir, mais surtout à *entendre* – un discours insoutenable, et même animal. Tout comme l'efficacité du martyrologe de Foxe ne tient pas qu'à ses illustrations mais aussi à ses narrations, qui nous rappellent que la sacralisation du corps souffrant est d'abord un acte performatif (est *sacré* ce que l'on déclare comme tel), la violence passe *d'abord* par le langage. Pour reprendre les termes de Jean-Jacques Lecercle, « avant de constituer une pratique, la langue est un corps – corps de sons. Il y a de la violence dans un cri<sup>25</sup> ».

Yan Brailowsky  
*Université de Paris Ouest Nanterre La Défense*

<sup>24</sup> On peut penser à l'exemple de la décollation de saint Jean décrite par Reginald Scot dans *The Discoverie of Witchcraft*. Scot décrit, gravure à l'appui, comment faire apparaître une tête sans corps en employant une technique qui n'est pas sans rappeler ce qui se passe dans *Macbeth*, où l'on fait apparaître une tête et deux enfants (*Macbeth*, IV, 1, v. 68, 76 et 86). Cette technique (« *which the jugglers call the decollation of John Baptist* ») exigeait la participation de deux enfants : « *a boie instructed for that purpose [...] an other boie of the bigness of the knowne boie* » (R. Scot, *The Discoverie of Witchcraft* [1584], XIII, 22, New York, Dover Publications, 1972, p. 182).

<sup>25</sup> J.-J. Lecercle, *La Violence du langage* [1990], trad. M. Garlati, Paris, P.U.F., 1996, éd. revue, p. 237.