

De Pétrone à Fry, la matrone d'Éphèse : tribulations d'un cadavre conjugal

Dans sa préface à une réédition des fables d'Éphèse, l'éminent folkloriste Joseph Jacobs mentionnait l'épisode dit de la Matrone d'Éphèse, tiré du *Satyricon* de Pétrone, comme « the most popular of all stories » ; il allait jusqu'à suggérer qu'on en trouvait l'illustration sur la tapisserie de Bayeux. Il est indéniable que le conte de Pétrone a connu un succès immense en Europe. Sur les soixante-seize versions du thème recensées par le critique Killis Campbell²³, quatorze proviennent d'auteurs anglais, du moyen âge à nos jours : encore Campbell, qui écrit en 1907, ne mentionne-t-il pas Christopher Fry, dernier adaptateur du thème à notre connaissance.

Rappelons l'hypotexte : une veuve inconsolable décide, malgré les objurgations du gouverneur d'Éphèse, de se laisser mourir de faim dans le caveau où repose son défunt mari. Elle y dépérit en compagnie de sa servante lorsqu'un jeune et beau soldat, chargé de veiller six malandrins crucifiés à l'entrée du cimetière, vient troubler sa résolution. Servante puis maîtresse acceptent vin et consolation, au point que la veuve ne tarde pas à prendre le planton pour deuxième époux. De retour à son poste, celui-ci découvre qu'on lui a volé un crucifié : la loi d'Éphèse le condamne à prendre sa place sur la croix. Reste une solution : se suicider sous les yeux de sa maîtresse pour éviter l'infamie du châtement. Peu convaincue, la veuve lui propose alors de faire usage de son époux, et le lendemain, conclut Pétrone, « les gens du coin se demandèrent comment le mort avait fait pour monter sur la croix ».

La Matrone anglaise : héritage d'un mythe

Nous avons choisi de retenir pour les confronter cinq versions anglaises de la Matrone d'Éphèse :

²³ K. Campbell, introduction, *Seven Sages of Rome*, New York: Ginn & Company, 1907.

a) John Rolland, « How the man died because he saw his wife's finger bleed » (1595). Réécriture par un Ecossois puritain d'une chronique médiévale héritée de l'Orient, intitulée *The Seven Sages of Rome*, à la structure métadiégétique – un jeune prince inculpé par sa marâtre, qui a tenté de le séduire, voit sa cause plaidée par ses sept précepteurs au moyen de contes exemplaires. Deux versions des *Sept sages* sont connues du public anglais : l'une est la version médiévale française en vers, sans doute rédigée vers 1155 et rendue à huit reprises en moyen anglais, avec de très légères variantes ; l'autre est une version latine en prose, *l'Historia Septem Sapientum Romae*, éditée puis traduite par Wynkyn de Worde. La réécriture plus tardive de Rolland frappe par sa noirceur en introduisant notamment le thème de la mutilation profanatrice du cadavre par la veuve.

b) George Chapman, *The Widow's Tears* (1605). Prodigieusement agacé par la renommée vertueuse de sa belle-sœur Cynthia, le cynique Tharsalio s'emploie à instiller le soupçon chez son frère Lysander. Celui-ci se fait passer pour mort puis revient subrepticement visiter son caveau, déguisé en soldat : l'originalité de Chapman consiste ainsi à fondre en un seul personnage l'ancien mari et le nouvel amant. L'héroïne, affaiblie par le jeûne et trompée par l'obscurité du tombeau, n'identifie pas feu son mari. Poussant l'épreuve jusqu'au bout, Lysander déclare avoir perdu un crucifié et Cynthia lui offre généreusement son propre cadavre en guise d'expédient. L'intrigue n'en connaît pas moins un dénouement heureux, puisque Cynthia, avertie à temps des menées de son mari, confond celui-ci avec une indignation vertueuse en lui donnant à croire qu'elle avait vu clair dans son jeu.

c) Jeremy Taylor, *The Rules and Exercises of Holy Dying* (1650). L'exemple de la Matrone d'Éphèse clôt la quatrième section, traitant des soins à rendre aux morts et des deuils excessifs. Elle constitue dans le traité religieux une véritable intrigue fictive, et tranche par sa longueur sur les autres anecdotes, réduites le plus souvent à deux ou trois lignes. À la lire, il semble bien que Taylor, fasciné par son modèle, n'ait pu résister à l'envie de le traiter à son tour comme objet littéraire, et nous verrons quelles ambiguïtés cette entorse au projet homilétique peut entraîner.

d) Oliver Goldsmith, *The Citizen of the World* (1762) : roman épistolaire relevé d'histoires satiriques en tout genre. L'une d'elles, héritée d'une tradition chinoise, fait écho au paradigme éphésien, encore qu'on puisse y lire tout autant l'influence du *Zadig* de Voltaire, paru quinze ans plus tôt. Elle met en scène un couple idyllique, Chouang et Hansi. Un soir où Chouang reçoit un de ses anciens disciples, il est brusquement terrassé par une apoplexie ; Hansi pleure le premier soir, tient des propos philosophiques le second, et conclut ses fiançailles avec le disciple le troisième. Elle vient de revêtir ses habits nuptiaux lorsqu'un domestique lui annonce que son nouvel époux est en proie à un malaise violent ; pour le soulager, il faudrait lui appliquer le cœur d'un mort. Elle court au cercueil de Chouang : à peine l'a-t-elle forcé à coups de maillet que l'époux revient brusquement à la vie et s'étonne courtoisement des changements qu'il observe dans sa maisonnée. Plutôt que de fournir des explications délicates, Hansi se tranche la gorge et prend sa place dans le cercueil.

e) Si l'Angleterre du dix-neuvième siècle, contrairement à la France ou l'Italie, boude le thème, celui-ci réapparaît au vingtième siècle. L'ultime version de la Matrone d'Éphèse, qui, cette fois, suit Pétrone à la lettre, est la pièce de Christopher Fry intitulée *A Phoenix Too Frequent*, représentée en 1946 au Mercury Theatre de Londres. Pièce en un acte et en vers, où se laisse sentir l'influence de T.S. Eliot, elle détourne la satire cynique du récit original vers une comédie romantique célébrant le dénouement nuptial qui arrache la jeune veuve à sa morbidité suicidaire. Le retournement amoureux de l'héroïne, rebaptisée Dynamene, devient emblématique d'une résurrection spirituelle, d'une reconversion positive qui fait triompher les forces de la vie et de la sensualité, et dont les symboles renvoient, malgré le décor antique, à une théologie pascalienne.

Récit moral ou écriture dramatique ? La question de l'autorité masculine

Dans ce parcours historico-littéraire, le jeu des influences témoigne d'un curieux chassé-croisé entre les tenants du conte moraliste et ceux de la représentation scénique. Fry reconnaît pour influence première non pas Pétrone, mais Jeremy Taylor. Inversement, l'apologue chinois de Goldsmith fait écho à Chapman dans ses jugements ironiques sur les veuves

joyeuses, mais substituée à la réconciliation conjugale un dénouement plus tragique, puisque l'épouse infidèle prend la place de l'époux dans le cercueil. Se dessine ainsi une ligne de partage qui révèle le statut incertain du texte premier, entre conte et fable, apologue éthique et mise en scène d'un geste dont l'intensité constitue un enjeu flottant. Pour acquérir un statut moral, l'épisode ne peut être laissé à lui-même : il réclame un cadre qui postule d'emblée qu'une vérité éthique peut et doit être tirée de cet enchaînement de retournements outranciers, du deuil suicidaire à la trahison érotique, de la sobriété à l'ivresse, de la sacralisation du mort au blasphème final que constitue ce cadavre crucifié ou pendu selon les cas. Le récit acquiert valeur d'exemple pour autant qu'il est placé sous le contrôle d'une autorité narrative qui en prescrit l'interprétation.

Ce cadre homilétique sera fourni chez Rolland par la narration première – le complot de la marâtre – où vient s'inscrire l'anecdote qui l'illustre et qu'elle corrobore, la trahison féminine étant posée comme trait archétypal dans le récit premier. Chez Taylor, l'anecdote n'est là que pour servir l'économie morale du traité visant à stigmatiser l'intempérance des passions physiques, opposée à la discipline que doit s'imposer l'âme chrétienne ; la péroraison finale, condamnant la veuve, maintient le lecteur dans le droit chemin de l'exégèse. Chez Goldsmith, le cadre épistolaire et le statut de sage chinois accordé au narrateur servent de signalétique édifiante, et le chapeau introductif du premier paragraphe balise, comme chez Taylor, la lecture « morale » de l'épisode satirique, même si l'antithèse, au dix-huitième siècle, ne porte plus sur le couple tempérance/intempérance, mais, comme chez Chapman, sur faux-semblants et vérité de l'individu : à chaque siècle ses attentes herméneutiques.

Choisir d'insérer la parabole éphésienne dans un cadre homilétique, dicter en toutes lettres une vérité de l'historiette – au contraire de Pétrone, qui laisse la responsabilité de ses propos misogynes au narrateur Eumolpe, anti-héros auquel le récit se garde bien de prêter une quelconque stature éthique – c'est donc, pour l'auteur, se réserver le monopole de l'énonciation. La satire se charge de moralisme lorsqu'elle instaure une autorité narrative chargée d'émettre un jugement clair sur l'événement trouble que constitue non seulement le retournement amoureux dans l'espace clos de la tombe, mais surtout le don du corps. Ce monopole de l'autorité énonciative a pour corollaire de réduire au silence le personnage satirisé : la

veuve n'a jamais droit à la parole, et son discours n'est reproduit que partiellement, voire entièrement érudé quand c'est sa parole même qui décide de l'intrigue.

Chez Rolland, c'est le soldat qui suggère la nécessité d'une castration, sans laquelle le subterfuge risque d'échouer, mais refuse de la perpétrer ; la parole de la veuve est réduite à sa plus pure expression performative : « Give me the sword, quoth she ». Chez Goldsmith, la veuve fait un cours de philosophie à son futur époux et non au lecteur, qui devra se contenter du résumé indirect de l'auteur (« the ensuing day she began to moralise and talk wisdom ») ; quant à la décision scandaleuse, elle est prise en un clin d'œil et sans commentaire. Chez Taylor, l'offrande finale est mentionnée mais au discours de la veuve se substitue une fois de plus le discours-maître du narrateur masculin, qui s'approprie la parole féminine pour la stigmatiser : « she persuaded him to live, lest by losing him [...] she should return to her old solemnities of dying and lose her honour for a dream, or the reputation of her constancy without the change and satisfaction of an enjoyed love ». Récupérer le discours féminin dans l'exégèse masculine, qui inscrit arbitrairement l'événement-clé – l'offrande du cadavre – dans une logique de jouissance solipsiste, c'est éluder l'alternative qui consisterait, si on laisse la parole au personnage dans le récit, à motiver le don, à faire entendre dans le texte cet éclat de voix et ses allitérations qui, dans le texte de Pétrone, scandent une morale du corps et non plus du texte, réduit à l'absurde : « j'aime mieux pendre le mort que perdre le vivant²⁴ ».

L'autre écriture, théâtrale, donne justement à entendre la veuve puisque la théâtralité même du texte de Pétrone – et les critiques s'accordent à voir dans l'épisode une structure dramatique héritée du mime ou de la comédie classique²⁵, dont les types se retrouvent dans les personnages anonymes du récit : la servante intermédiaire, la veuve inconstante, etc. – s'articule autour des diverses prises de parole et dialogues des personnages qui introduisent les péripéties : implorations des parents et autorités, questionnement du soldat, dialogue avec la servante, intercession de la servante auprès de sa maîtresse pour qu'elle accepte un peu de vin, plaidoirie amoureuse du

²⁴ « Malo mortuum impendere quam vivum occidere » : la traduction d'Alfred Ernout (Paris : Belles Lettres, 1982), pour conserver l'allitération, atténuée le second paradoxe (tuer le vivant).

²⁵ Cf. Costas Panyotakis, *Theatrum Arbitri: Theatrical Elements in the Satyricon of Petronius*, New York: E.J. Brill, 1995, 155.

soldat, et déclaration finale de la veuve – constituant à la fois la chute du récit et le moment où cesse le mutisme du deuil, où le scandale advient dans le texte. Mettre en scène tous ces discours, et surtout le dernier – ce qui est indispensable, dès lors que le geste doit être énoncé avant d'être accompli – c'est accepter d'introduire une parole autre qu'exemplaire. C'est le verdict amoureux de la femme qui ridiculise la loi d'Éphèse en la répétant sous la forme d'un énoncé violemment et arbitrairement absurde avant de lui offrir cela même qu'elle réclame, un cadavre, comme pour illustrer l'adage hégélien selon lequel la femme est l'ironie de la communauté.

Que la force du discours érotique puisse ébranler le discours de l'autorité me semble assez bien illustré par le texte de Jeremy Taylor. À l'exorde impersonnel et abstrait (« It has been observed that those greater and stormy passions do so spend the whole stock of grief that they presently admit a comfort and contrary affection... ») succède un récit qui peu à peu va chercher dans un lyrisme inattendu un autre mode de persuasion que la rhétorique de l'autorité religieuse. Le moment où servante et maîtresse boivent le vin du soldat métamorphose littéralement le texte en l'ouvrant à une ludicité qui va à l'encontre de la gravité requise. C'est le cas lorsque la servante retrouve la gaîté après une gorgée de vin (« and the light returned to her eyes and danced like boys in a festival » : image d'une jubilation enfantine, innocente, qui contraste avec le jugement sévère qu'appellerait l'épisode). C'est le cas avec la métaphore filée sur les amours torrides des fauves de Lybie, suscitée par les ébats du soldat et de la matrone, où la réprobation morale nourrit hypocritement le débordement érotique de l'écriture :

For so the wild foragers of Lybia, being spent with heat and dissolved by the too fond kisses of the sun, do melt with their common fires, and die with faintness, and descend [...] to the little brooks; and when they drink, they return into the vigour of a new life and contract strange marriages; and the lioness is courted by a panther and she listens to his love...

Le texte réussit dans l'échec, en exaltant dans sa forme cette morale des vivants – version zoologique, profane sinon profanatoire, du *Cantique des Cantiques* – que devait proscrire le contenu. Que Taylor trouve dans son récit prétexte à intempérance stylistique se laisse clairement lire dans d'autres légers dérapages du texte : ainsi, le glissement homonymique

sur « morning » et « mourning » dans la description de la passion naissante qui oblitère le deuil, ou les traits d'humour dont le soldat fait les frais vers la fin du texte, et qui sont une autre façon de réintroduire indirectement la morale du vivant : « The poor man in her presence resolves to die to prevent his death but would fain have lived if possible! » Inscription d'un rire qui, comme chez Pétrone, vise à réintroduire la vie où il s'agissait de mettre la mort en mots, et prend une « valeur libératrice d'exorcisme²⁶. »

On comprend mieux, dès lors, l'exergue de Christopher Fry et son hommage à Taylor, qui a tant surpris ses critiques, pour qui la veuve déraisonnable stigmatisée par l'évêque anglican aurait peu à voir avec l'héroïne positive du disciple de T.S. Eliot. Ce qui a pu séduire Fry chez Taylor, ce sont précisément ces glissements sémantiques, ces métaphores filées, cette prose de la démesure qui contredit ouvertement le discours de la tempérance, cette façon d'arracher par la poésie le texte à sa sévérité réglée. Chez Fry, les irruptions lyriques, qui mènent parfois le texte au seuil de l'incompréhensible, et le déferlement des tropes, servent une poétique du désir justifié, où le dynamisme du vers reflète à la fois le modèle offert par Taylor et la politique érotique du texte, qui voit dans la conversion amoureuse de Dynamene la bien-nommée une traversée de la mort : « O, when I cross/Like this the hurt of the little space between us/I come a journey from the wrenching ice to walk in the sun » dit le soldat, comme en écho à la descente des fauves chez Taylor. Même réhabilitation du vin : la servante danse littéralement sur scène ; le bol où le soldat fait boire la veuve est orné d'une scène mythologique, la capture de Bacchus par les pirates, montrant un navire d'où jaillissent des ceps de vigne. En prolongeant les vellétés poétiques de Taylor, Fry suggère que l'écriture dionysiaque peut faire éclater les dichotomies rigides qui régissaient la perspective exemplaire : la description de l'époux mort, opportunément nommé Virilius (et pourquoi un prénom romain dans un contexte grec ?), place celui-ci du côté de ces moralisateurs stériles, de ces prédicateurs masculins d'une autorité réglée :

²⁶ Sur l'exorcisme par le rire, cf. Joël Thomas, *Le dépassement du quotidien dans l'Enéide, les Métamorphoses d'Apulée et le Satyricon*, Paris : Belles Lettres, 1986, 291.

Dynamene: Where is the cautious voice which made
Balance-sheets sound like Homer and Homer sound
Like balance-sheets? The precision of limbs, the amiable
Laugh, the exact festivity? Gone from the world.
You explained everything to me, even the extremely
Complicated gods. You wrote them down
In seventy columns. Dear curling caligraphy!

Le chiasme présentant l'image des « balance sheets » suggère l'enfermement dans une dualité stérile à laquelle s'oppose le délire amoureux et ses envolées lyriques : peut-être faudrait-il y voir une critique indirecte des catégories rigides qui encadraient et fondaient la visée exemplaire des récits, ces couplets antithétiques opposant la chasteté à l'intempérance, la fidélité à la transgression, l'apparence à l'essence, que Fry tente justement d'abolir, de même que la matrone transgresse la moralité du talion et des représailles qui exige un corps innocent en doublon du corps criminel.

Du vide et du plein, du rire et du néant

Chez Chapman, autre tenant de la forme dramatique, la satire du personnage féminin excède son modèle : Lysander, lorsqu'il se fait passer pour le soldat auprès de sa femme Cynthia et obtient permission d'utiliser son propre cadavre en lieu et place du corps dérobé, lui avoue qu'il a été l'assassin de son mari. Le sauver de la mort en lui donnant à crucifier le prétendu cadavre, c'est se faire rétrospectivement complice du meurtre. Cynthia accepte tout :

O thou hast told me news that cleave my heart.
Would I had never seen thee, or heard sooner
This bloody story. Yet see, hear my truth :
Yet I must love thee. (V, i)

C'est le moment où le personnage, curieusement, paraît trouver une authenticité nouvelle dans la passion criminelle dès lors qu'elle abandonne le rôle vertueux qu'elle désirait jouer aux yeux du monde : l'indécence ou l'obscénité est alors occasion d'extérioriser le sentiment intérieur au lieu d'intérioriser les faux-semblants, et Cynthia, épousant le crime avec le criminel, se rapproche ici de Juliette lorsqu'elle décide qu'elle continuera d'aimer Roméo, meurtrier de son cousin. Les personnages masculins, eux, demeurent englués dans la dialectique des apparences dont ils sont les initiateurs, et qui se retourne

contre eux. Lorsqu'il apostrophe son armure de soldat, dépouillée entre deux rencontres avec sa femme, Lysander devient prisonnier d'un huis clos problématique sur le vrai et le faux qui, au contraire de sa femme, l'éloigne de toute découverte véritable de soi. Les arguties sonores du monologue reflètent cet égarement : « Thou that in truest shape hast let me see/That which my truer self hath hid from me... ». Cynthia, elle, avait su progresser du *see* au *hear*, à la vérité du cri amoureux, et dépasser le discours solipsiste quêtant dans des catégories morales abstraites une vérité qui n'appartient qu'aux inflexions de la passion.

En ce sens, l'armure creuse reflète le tombeau inoccupé où Cynthia pleure un corps absent, et ces réceptacles vides stigmatisent non plus la constance des veuves, comme semblait le suggérer le titre, mais l'individu pris à part entière comme pure extériorité, dont le désir de revêtir une identité idéale aux yeux du monde ne peut conduire qu'à une chute morale dans l'aliénation à soi. Satiriste et satirisé sont renvoyés dos à dos à l'instar du « true shape » et du « true self », devenus indistincts dans ces jeux de miroirs où se perd la vérité de l'être. Jeu du vide et du plein qu'on trouvait déjà chez Pétrone, chez qui la dynamique du récit s'appuie sur cette alternance entre corps creux – tombe creusée dans le sol, corps vidés par le jeûne des deux femmes, cercueil allégé du mari – et corps pleins, ventres comblés par la nourriture et la copulation, ou tombe qui devient le contenant des deux amants qu'elle a pour fonction de dissimuler aux regards.

La dissimulation de Lysander vaut l'hypocrisie de Cynthia ; du moins celle-ci va-t-elle jusqu'au bout de l'épreuve. Le crime par amour que s'apprête à commettre Cynthia, dès lors qu'il est motivé par une passion, même indécente, passe pour un acte authentique à côté des stratagèmes mesquins de son mari et de son beau-frère, dans la mesure où il échappe à cette auto-surévaluation qui est le véritable objet de la satire. La veuve est une cible satirique tant qu'elle sauve les apparences ; c'est le don profanatoire qui la fait accéder à un seuil nouveau d'authenticité. Le moment où, assumant sa part de criminalité, elle force son époux à faire face à sa propre duplicité, à sa propre béance, en menaçant d'ouvrir devant lui son cercueil vide, lui donne un ascendant manifeste sur le personnage masculin. Chapman fait ici écho à la définition que l'évêque médiéval John of Salisbury, premier exégète anglais de Pétrone, donne de la comédie (*Policratus* 3.8) : montrer la vie comme une pièce où chacun trahit son véritable moi pour jouer

le rôle d'un autre, s'exposant ainsi à être damné dans un autre monde car à se tromper soi-même, on s'interdit un retour à sa personnalité authentique. Le comique, chez Chapman, s'aligne sur le modèle du *Witz* théorisé, après Kant, par Freud : le rire comme trajectoire d'une attente qui se résout en néant (« eine in nichts zergangene Erwartung »), dans la disparition simultanée du prétendu moi, du deuil et du cadavre.

La problématique du don : cadavre réel, imaginaire ou symbolique ?

Le cadavre absent reflèterait ainsi chez Chapman cette absence du moi authentique, inversant les *topoi* baroques qui voyaient dans le squelette le seul véritable moi, celui qui survit à ma mort. C'est encore lui donner une signification et l'investir d'une fonction dramatique, et c'est aussi éviter de le montrer sur scène. Fry « coupe » également sa version dramatique avant l'ouverture du cercueil, et chez lui aussi le corps mort, dès lors qu'il demeure simple objet de discours, peut investir cette dimension symbolique qui l'arrache à la satire. On voit le dilemme qui guette le dramaturge : soit on donne à voir la profanation qui est insupportable à la vue, soit on la cache pour mieux en parler, pour l'inscrire dans une problématique du don qui fait accéder le cadavre à un autre seuil de signification. Le quatrième personnage, statique, muet, invisible, devient ainsi le pivot qui détermine en fin de compte la lecture de l'épisode, dans la mesure où tout dépend du statut qu'on donnera à ce corps mort, selon qu'on le place sur le plan du réel, de l'imaginaire ou du symbolique.

Le placer sur le plan du réel, c'est, comme l'indique Louis Thomas Vincent dans son étude des rites mortuaires, accepter d'y voir un « objet neutre soumis aux lois de la biochimie²⁷ ». C'est endosser la logique finale de la veuve, dès lors qu'elle se repositionne elle-même en sujet vivant, et accepter de ne plus faire la distinction entre le corps d'un époux et le corps d'un criminel que la mort dépouille de leurs qualités. « He can be the other body », dit la Dynamene de Fry : autre corps, corps de l'autre, corps étranger qui entre dans le même de l'autre.

Le placer sur le plan de l'imaginaire, c'est transformer le cadavre en cette image insoutenable que les dramaturges refusent de montrer au public, insoutenable en ce qu'il donne à

²⁷ Louis-Thomas Vincent, *Rites de mort. Pour la paix des vivants*, Paris : Fayard, 1985, 119.

voir la néantisation de la personne. C'est persister à donner au corps mort statut de vivant au même instant qu'on met en scène l'abjection qui le frappe : d'où le thème de la castration et de la mutilation chez Goldsmith et Rolland. Pour que l'*exemplum* conserve une valeur morale, il ne suffit pas qu'il y ait don du cadavre, il faut que ce corps soit profané dans sa chair et son sang, meurtri derechef, et il faut donc supposer qu'il y avait continuation du sujet vivant dans l'objet corporel pour que la profanation constitue un sacrilège. Chez Goldsmith, cette continuation du vivant permet de faire dévier l'horreur en une dépense comique puisque le mari sort du cercueil avant que la femme n'ait pu lui arracher le cœur, mais le motif du mort-vivant montre bien que la profanation conserve au cadavre un statut de sujet. John Rolland, dans sa réécriture « gore » de la fable, en est également conscient, et c'est pourquoi il étoffe son texte d'un prélude mettant en scène la mort du mari. Et cette mort renvoie aux codes du récit courtois : un noble chevalier, au cours d'une partie d'échecs avec sa femme adorée, blesse accidentellement celle-ci au doigt. Voyant couler une goutte de son sang, il tombe dans une pâmoison mortelle. La scène replace le lien conjugal dans la tradition du *fin'amor* dont la seconde partie de l'histoire montrera la déchéance et le retournement sordide. Le thème du conjoint blessé trouve son pendant lorsque la veuve frappe à trois reprises l'époux mort pour lui faire perdre son identité d'homme noble, puis son identité virile, et l'assimiler au criminel dont il doit prendre la place sur la croix : elle lui incise le front, d'où le sang coule à flot – signe ambigu, qui paraît indiquer que les fonctions vitales sont toujours en activité –, fait sauter deux de ses dents et le châtre enfin avec son couteau. C'en est trop pour le soldat qui, avant de décapiter cette épouse indigne, lui reproche en termes vifs l'indignité commise non pas sur l'objet neutre, mais sur la personne même de l'époux :

But woe to him that has thee to his wife
Thou shameless shrew, and most wicked of all,
Cruel tiger, a vengeance on thee fall...] When I think of
your ugly villainy
God me preserve that I not marry thee

En se plaçant sur le même plan que le cadavre, le soldat rend au mort statut de vivant : tous deux sont les victimes potentielles de la cruauté féminine, envisagée comme volonté de priver le mort de cette part qui le faisait encore participer du vivant. Ce que ratifie la veuve elle-même : « For since he came

forth of his sepulture [énoncé qui garde au cadavre valeur de sujet agissant : il est sorti, comme le personnage de Goldsmith, tout seul de sa tombe] I have made him a loathly creature ». Ce n'est donc pas le don seul qui compose le sacrilège, c'est l'œuvre de cadavérisation accomplie devant témoin, qui fait du mort la *creature*, version abjecte de *body*, non-lieu de l'identité sociale et sexuelle, proche du « je ne sais quoi qui n'a plus de nom » de Tertullien ou du « pire que rien » de Bataille. Le cadavre devient insupportable parce qu'il persiste malgré tout à occuper une case dans un langage qui ne sait comment le définir : dépossédé de son statut de sujet, il ne peut non plus accéder véritablement à celui d'objet neutre.

Le registre symbolique, enfin, orchestre la disparition du cadavre et sa mutation en un support positif qui servira le monde des vivants : transformation du *sôma* en *sêma*, si l'on excuse l'inévitable référence aux termes grecs qui opposent le corps mort au signe plein. Seuil symbolique que tente d'atteindre le texte de Fry, visiblement frappé par l'image finale du texte de Pétrone, cette crucifixion destinée à sauver un être humain de la mort.

Fry, qui lisait les épîtres de Saint Paul à l'époque où il écrivait sa pièce, multiplie les indications qui font du don final un geste christique, où Virilius ferait don de sa personne pour le bien des deux amants. Devenu co-sujet du don avec Dynamene, le cadavre est arraché à la mort si l'on considère avec Baudrillard que ce qui fait que le mort « cesse d'exister », c'est justement le refus de le faire participer à la circulation symbolique du groupe, de l'instituer « partenaire digne de l'échange » avec les vivants²⁸. La dimension théologique est ici explicite : Virilius sera crucifié à un *holly-tree* – jeu de mot sur *holly* et *holy* – et le règlement qui condamne le soldat à mort en cas de disparition d'un cadavre est une allusion cryptique à un verset des épîtres de Paul, « [t]he gift of God is eternal life through Jesus Christ our Lord »²⁹. Au rite de passage qui consacrait la résurrection de Dynamene, arrachée à la tombe par l'amour du jeune soldat, répond la dialectique de la crucifixion et du salut (« Now we can give his death/The power of life »), explicitant la tradition chrétienne que certains exégètes de Pétrone ont cru retrouver dans le texte antique. La

²⁸ In Jean Baudrillard, « L'extradition des morts », in *L'échange symbolique et la mort*, Paris : Minuit, 1976, 195.

²⁹ Sur les indices chrétiens du texte, cf. Glenda Leeming, *Christopher Fry*, London: Twayne, 1990, 42-43.

dimension théologique du texte réconcilie ainsi vie et mort dans le sacrifice du défunt, qui accède à l'immortalité dans la reconnaissance aimante des nouveaux époux. Transfiguration qui ne peut se faire que sur le plan symbolique du langage, et qui plus est, du langage lyrique : Fry, rappelons-le, se garde bien de montrer l'exécution du projet sur scène.

La scène se conclut sur un ultime toast et le jeu de mot de Dynamene, « I give you Virilius » – objet du toast, objet du don –, qui consacre la préservation paradoxale de l'individu dans l'abandon de son corps. Version sublimée du geste, articulant le scandale pétronien sur le Scandale du dieu crucifié, qui corrobore la dialectique du texte originel et, rétrospectivement, les autres lectures scandaleuses qu'ont pu tirer de cet épisode infiniment ambigu ses exégètes anglais.