

## « Destroy your sight with a new Gorgon » : le mythe au secours de l'horreur

Au quatrième acte de *Titus Andronicus*, le personnage éponyme se tourne vers les dieux pour obtenir justice. Il n'y aurait rien de surprenant à ce que ses malheurs déclenchent hyperboles et imprécations mythologiques, si ce n'est que Titus s'adresse aux divinités classiques à la lettre, en faisant tirer des flèches auxquelles il a fixé des messages. La scène absurde et pathétique fait l'objet de deux interprétations contradictoires. Si les compagnons de Titus voient dans ces débordements le signe d'une folie incurable<sup>194</sup>, l'empereur de Rome attribue à Titus des intentions subversives :

And now he writes to heaven for his redress.  
See, here's "to Jove" and this "to Mercury",  
This "to Apollo", this "to the god of war" –  
Sweet scrolls to fly about the streets of Rome!  
What's this but libelling against the Senate  
And blazoning our injustice everywhere? (4.4.13-18)

La folie ne serait qu'une feinte dissimulant une entreprise politique. Devant l'impossibilité d'affronter l'empereur, dont l'épouse est mêlée au viol de sa fille et à l'exécution de ses fils, Titus aurait recouru à la mythologie pour transmettre un message indirect à un gouvernement

---

<sup>194</sup>« O, Publius, is not this a heavy case, / To see my noble uncle thus distraught? » (4.3.25-26) – les citations de Shakespeare renvoient à l'édition Norton : Stephen Greenblatt *et al.*, eds., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, Londres, W. W. Norton and Company, 1997.

injuste, et pour le discréditer auprès du peuple en diffusant sa revendication « about the streets of Rome ».

L'épisode suggère une conception de la mythologie classique comme instrument de médiation, détour efficace qui ouvre un espace de parole lorsque la confrontation est impossible. L'enjeu y est politique, devant un pouvoir de censure dont les effets se sont déjà affirmés de façon aussi concrète que macabre. Mais il peut être également émotionnel, lorsque le mythe permet l'expression d'émotions qui semblent résister à l'expression verbale. Je propose d'explorer la manière dont la fable vient au secours de l'horreur, lorsqu'elle permet de reprendre la parole devant un phénomène d'abord indicible. « La violence confrontée à l'innommable : elle se présente comme la tache aveugle de l'expérience, là où il n'y a plus rien à dire »<sup>195</sup>. A travers quelques scènes de *Macbeth*, *King Lear* et *Titus Andronicus*, on verra comment Shakespeare utilise le détour par la métaphore mythologique pour rendre « nommable » l'horreur brutale du viol ou de l'assassinat. Le mythe joue sur les « figures » de la violence, en créant un passage de la figure comme image à la figure comme trope, de la vision insupportable à la métamorphose rhétorique. Le parcours est rendu plus complexe par le fonctionnement conjoint au théâtre de l'image et du discours. Le trope ne vient donc pas, ou pas nécessairement, en remplacement d'une violence irréprésentable, mais il peut en accompagner l'ostentation. Tandis qu'une stratégie s'élabore entre ce qui est dit et ce qui est montré, la métaphore mythologique saisit l'horreur de différentes façons. Mon premier argument sera d'y voir une manière de gagner prise sur les événements et le langage, par une mise en mots qui est aussi une mise en logique – fût-elle celle de l'imaginaire. Néanmoins, la manière dont la référence fonctionne avec d'autres procédés stylistiques plus visi-

---

<sup>195</sup> Myriam Watthee-Delmotte, ed., *La violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002, introduction, p. 9.

blement perturbateurs invite à mettre en question le contrôle ainsi gagné. La violence est-elle apprivoisée et dominée par le mythe, ou bien perdure-t-elle comme « reste »<sup>196</sup> dans un discours qui, par certains aspects, ne la rend que plus palpable ?

Le titre de cet article reprend une citation de *Macbeth* (1606), où le premier meurtre montre combien la vision d'horreur résiste à l'appréhension linguistique. L'assassinat par Macbeth du roi endormi n'est pas représenté sur scène, pas plus que la découverte du corps : par stratégie dramatique, la violence sera dite et non montrée – projetée, racontée, constatée. Or le choc est tel que Macduff ne peut exprimer directement ce qu'il a vu. Le cri et sa répétition sont d'abord la seule échappatoire, tandis que le personnage nie la possibilité même d'un discours rationnel : « O horror, horror, horror! / Tongue not heart cannot conceive nor name thee » (2.3.59-60). Il tente cependant de s'expliquer par le biais d'une périphrase métaphorique :

*Macduff.* Confusion now hath made his masterpiece.  
Most sacrilegious murder hath broke ope  
The Lord's anointed temple and stole thence  
The life o'th' building.  
*Macbeth.* What is't you say – the life?  
*Lennox.* Mean you his majesty? (2.3.62-67)

---

<sup>196</sup> J'emprunte le terme à Jean-Jacques Lecercle dans *La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996. Le reste y désigne ce qui dans le discours résiste à l'analyse linguistique, le sens qui s'élève hors des mécanismes de la communication : l'ouvrage repose ainsi sur la tension entre « je parle la langue » et « c'est la langue qui me parle ». En rattachant la métaphore au reste, Lecercle la place du côté de l'incontrôlé, alors que Paul Ricœur voit dans *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, un outil de compréhension et d'exploration. Mon étude de la métaphore mythologique s'inspire de ces deux théories dont on peut se demander si elles sont contradictoires ou complémentaires.

Les mots-clés « murder » et « life » sont prononcés, mais il y a décalage entre leur sens littéral et les périphrases figurées. Les questions de Macbeth et de Lennox soulignent le caractère disjoint de ce langage qui n'arrive pas à saisir de front la situation et confond les niveaux de signification. La « confusion », qui désigne dans la bouche de Macduff le bouleversement de l'ordre naturel et social, trouve ici un redoublement linguistique. Pour satisfaire ses acolytes, le personnage essaye alors le mythe :

Approach the chamber and destroy your sight  
With a new Gorgon. Do not bid me speak.  
See, and then speak yourselves. (2.3.68-69)

Monstre au visage de femme et aux cheveux de serpents, la Gorgone est ici d'autant plus appropriée que le mythe articule vision et langage. L'horreur consiste à voir en face la Gorgone ; la pétrification instantanée qui en résulte traduit le caractère innommable d'une perception visuelle que le langage ne peut représenter. Macduff lui-même confronte par deux fois *see/sight* et *speak*, d'abord sur le mode négatif puis sur le mode impératif, comme un défi à ses interlocuteurs. L'enjeu est bien le difficile passage du regard au discours, de la perception irréductible à son expression contrôlée. La Gorgone introduit une première approche de l'innommable placé au cœur de la pièce par les sorcières, qui fomentent « a deed without a name » (4.1.65). Macbeth et sa femme répétaient déjà de manière obsessionnelle le polyptote *done/deed*<sup>197</sup>, pour éviter de nommer le meurtre (*death*) qu'ils allaient commettre. Ce *deed* (*dead*), le mythe lui donne à la fois un nom propre, une représentation visuelle (l'image de Méduse échevelée fascine les peintres), et une logique – de la vision au mutisme. À défaut de le dénoncer, il en dit l'horreur, et par là ouvre un espace de parole : la référence mythologique est suivie d'un discours de plus en plus précis.

---

<sup>197</sup>Voir 2.2, vers 10, 13, 14, 31, 49, 65, 71.

Revenons sur l'aspect proprement dramatique : pendant les quelque vingt vers où Macduff cherche ses mots, les spectateurs sont parfaitement au courant de la situation. La révélation n'est pas un enjeu pour eux, qui ne partagent pas l'impatience des protagonistes ; en revanche, leur impatience est celle de la frustration, car le spectacle horrible leur reste indéfiniment refusé. Immobilisés au seuil de la chambre, ils ne peuvent suivre ni Macduff, ni Malcolm et Macbeth qui se précipitent dans les coulisses. Tout se passe comme si Shakespeare les préservait malgré eux de la pétrification aveugle à laquelle s'exposent les personnages. Il ne s'agit donc pas de les informer, mais de communiquer l'effet produit par un spectacle délibérément occulté. Si le meurtre demeure invisible, leur frustration doit s'accommoder de l'hallucination comme seul mode d'approche : hallucination du poignard sanglant avant que Macbeth n'entre dans la chambre, fantôme de la Gorgone quand Macduff en sort. D'autres violences sont mises en scène dans *Macbeth* ; il me semble frappant que le premier meurtre, la transgression initiale, reste irréprésentable et résiste à ce point à l'appréhension logique, tandis que la Gorgone, rare allusion mythologique dans une pièce qui en est presque dépourvue, vient prendre la place du corps poignardé. Or en comparant Duncan à la Gorgone, Macduff redonne métaphoriquement un pouvoir d'action au corps définitivement passif. La victime pétrifiée par la mort se métamorphose en Méduse pétrificatrice, et reviendra hanter le meurtrier jusqu'à la folie.

Cependant, l'horreur n'est pas toujours celle du sang. Dans *King Lear* (1604-1605), tragédie composée juste avant *Macbeth*, l'indescriptible renvoie à la sexualité féminine et au dégoût que Lear ressent à l'égard de ses propres filles :

... Down from the waist  
They're centaurs, though women all above.  
But to the girdle do the gods inherit;

Beneath is all the fiend's. There's hell, there's darkness,  
there is the sulphurous pit, burning, scalding, stench,  
consumption. Fie, fie, fie; pah, pah! (4.5.118-123)<sup>198</sup>

La métaphore des centaures renvoie à l'animalité en même temps qu'à l'avidité sexuelle de ces créatures, et à la violence de leurs actes. L'hybridité manifeste la monstruosité, tandis que le corps féminin se retrouve découpé et distribué. Lear cherche à décrire non pas la femme, mais le sexe de la femme. Devant l'innommable, il juxtapose des références de registres différents mais compatibles dans la pensée de la Renaissance : après le mythe sont convoqués le démon et l'enfer, l'expression « sulphurous pit » (4.5.122) offrant une reformulation suggestive du sexe perçu comme une béance terrifiante – l'expression développe en outre l'image inscrite dans l'argot élisabéthain, où *hell* est l'un des termes qui désignent le vagin. Pourtant, la médiation mythologico-religieuse ne vient pas à bout de l'horreur qui envahit Lear. Le discours, déjà déstabilisé par la répétition allitérative des /g/ et des /d/ (« girdle do the gods »), se disloque progressivement : le vers devient prose, la phrase cède le pas à une énumération paratactique où gérondifs et substantifs se côtoient sans logique, puis à l'interjection, et enfin au geste quand Lear se met à cracher, comme si les mots mêmes lui corrompaient la bouche. Cette réaction n'est pas sans rapport avec celle de Macduff s'imaginant que le récit du meurtre aurait le pouvoir de tuer Lady Macbeth : « 'Tis not for you to hear what I can speak. / The repetition in a woman's ear / Would murder as it fell » (2.3.82-85). Les deux personnages partagent le fantasme selon lequel le pouvoir de l'horreur se transfère au langage et la verbalisation de l'indicible affecte physiquement les interlocuteurs. On voit

---

<sup>198</sup> Compte tenu de l'histoire éditoriale particulièrement complexe de *King Lear*, l'édition Norton en propose trois versions. Les citations renvoient au texte intitulé *The Tragedy of King Lear*, qui correspond au premier in-folio de 1623.

là combien la violence résiste à l'abstraction du discours, qui communique malgré lui la manière dont le corps est d'abord affecté. La grammaire de *Lear* se défait progressivement ; celle de *Macduff* se recompose, mais reste marquée de multiples hésitations. Dans la citation qui précède, par exemple, le modal « can » affirme une capacité de parole aussitôt niée par la prétérition ; de même, « repetition » implique la re-dite d'un récit qui n'a pas encore été détaillé. Un instant auparavant, l'annonce explicite « Murder and treason » était brouillée par de nouvelles métaphores où s'échangent le sommeil et la mort : « Shake off this downy sleep, death's counterfeit, / And look on death itself », « As from your grave rise up, and walk like sprites / To countenance this horror » (2.3.71-77). La métaphore apparaît alors moins comme un artifice contrôlé que comme une déstabilisation du discours, qui tout à la fois occulte momentanément le meurtre et en fait ressurgir la composante la plus scandaleuse : le roi a été assassiné dans son sommeil, dans un lieu normalement régi par les lois de l'hospitalité.

*Macbeth* et *King Lear* mettent donc en scène d'une part l'horreur de la mort, d'autre part celle de la sexualité. Le mythe y donne un nom à l'indicible, mais sa mention brève n'empêche pas que fassent surface dans le langage des perturbations directement liées au bouleversement du locuteur. Les fables choisies renvoient d'ailleurs à une monstruosité visuelle dont la raison triomphe avec peine. La situation semble inversée dans *Titus Andronicus* (1592), où le mythe s'épanouit à mesure que la violence se manifeste : tandis que la scène exhibe sans relâche une horreur aussi bien macabre que sexuelle, le discours manipule avec virtuosité les figures de rhétorique – un décalage qui marque les critiques au point de poser un problème en soi.

*Titus Andronicus* a mauvaise presse. Dans les années trente, T. S. Eliot jugeait que c'était « one of the stupidest

and most uninspired plays ever written »<sup>199</sup>. Depuis, les critiques reprennent l'affirmation, pas toujours pour la contredire : Jane Carducci, par exemple, estime encore en 1987 qu'il est « hard to disagree with T. S. Eliot »<sup>200</sup>. Il est significatif également que Jonathan Bate, éditeur scientifique de la pièce en 1995<sup>201</sup>, entreprenne de la défendre d'abord contre l'idée qu'elle ne serait pas entièrement de Shakespeare, et ensuite contre son interprétation comme une œuvre de jeunesse, mal aboutie. Il semble en effet que le second argument ait remplacé le premier, formulé au XVIIIe siècle, et que parmi la critique contemporaine, « nearly all scholars suppose that it is a very early work, a piece of crude and embarrassing juvenilia »<sup>202</sup>. Cette défaveur généralisée (et contraire à l'immense succès de la pièce au temps de Shakespeare) repose en partie sur l'ostentation de la violence la plus sanglante, dont la surenchère tend vers le Grand-Guignol. Le décompte proposé par Clark Hulse suggère le caractère ambivalent d'une accumulation qui soit fait froid dans le dos, soit se transforme en inventaire grotesque : « It has 14 killings, 9 of them on stage, 6 severed members, 1 rape (or 2 or 3, depending on how you count), 1 live burial, 1 case of insanity, and 1 of cannibalism – an average of 5.2 atrocities per act, or one for every 97 lines »<sup>203</sup>. Au XIXe siècle, pareilles atrocités sont irréprésentables, et largement expurgées des représentations. Au XXe siècle, les spectateurs supportent mieux la violence visuelle, mais c'est alors le langage fleuri de la pièce qui les choque :

---

<sup>199</sup> « Seneca in Elizabethan Translation », *Selected Essays: 1917-1932*, New York, Harcourt, 1932, p. 82.

<sup>200</sup> « Shakespeare's *Titus Andronicus*: An Experiment in Expression », *Cahiers Élisabéthains* 31 (April 1987) : 1.

<sup>201</sup> *The Arden Shakespeare: Titus Andronicus*, Third Series, London, New York, Routledge, 1995, introduction pp. 1-121.

<sup>202</sup> Bate, *op. cit.*, p. 3.

<sup>203</sup> « Wrestling the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus* », *Criticism* 21 (1979) : 106.

In the twentieth century, with its looser decorums, the rape has been restored to the stage, but until recently the rape victim's entry and her uncle's verbal response to it have remained deeply problematic for directors. Whilst no longer unstageable, the scene was still thought to be *unspeakable*. That is to say, Marcus' long lyric monologue was regarded as indecorous: what place has such poetry in the face of such a sight of horror?<sup>204</sup>

L'enjeu se déplace de l'image au langage. On conçoit que la violence rhétorique puisse affecter à l'instar de la violence physique, mais le discours dont il est question n'est nullement violent : il s'efforce au contraire d'euphémiser et d'effacer la violence dont le personnage est témoin. C'est au fond cette absence de fureur, ce contrôle rhétorique, qui choque le plus les spectateurs, ou du moins les critiques. Ainsi, les travaux de Eugene Waith<sup>205</sup> et Wolfgang Clemen<sup>206</sup> ont fait date pour leur dénonciation de l'inconvenance qu'il y a à juxtaposer la mutilation sanglante avec le poème mythologique, inconvenance assignable à une trop grande dépendance du dramaturge à l'égard de son éducation rhétorique<sup>207</sup>. Dans

---

<sup>204</sup> Bate, *op. cit.*, p. 59.

<sup>205</sup> « The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey* 10 (1957) : 39-49.

<sup>206</sup> *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1951.

<sup>207</sup> La thèse de Waith, cependant, est quelque peu déformée par les citations ultérieures. L'auteur attribue bien le problème à la conjonction de l'action brutale et du style raffiné : « Taken separately, these two features of *Titus Andronicus* have seemed bad enough; taken together, they have served to damn the play utterly » (Waith, *op. cit.*, p. 39). Mais son étude des allusions ovidiennes dépasse l'argument du « décorum ». Selon lui, Shakespeare tente de reproduire la métamorphose ovidienne pour transformer le corps de Lavinia, mais le médium dramatique, en montrant obstinément la mutilation, ne permet pas à la « magie poétique » de fonctionner : « We have the description which almost transforms Lavinia, but in the presence of live actors the poetry cannot perform the necessary magic. The action frustrates, rather than re-enforces, the operation of the poetry »

cette controverse, il est clair que l'épisode clé est pour tous le discours de Marcus devant Lavinia<sup>208</sup>; pourtant, le recours au mythe devant l'horreur commence une scène plus tôt, devant le cadavre de Bassianus.

Le viol de Lavinia suit immédiatement le meurtre de son mari Bassianus. Tandis que l'une se fait violenter hors scène, l'autre est découvert dans une fosse par les fils de Titus. La mise en scène joue ainsi des connotations d'un « pit » qui préfigure le « sulphurous pit » dont Lear qualifie le sexe féminin. La fosse évoque d'autant plus nettement le sexe de Lavinia que les spectateurs voient deux hommes y pénétrer, tandis que deux autres hommes abusent de la jeune femme dans les coulisses. Du point de vue symbolique, le destin de Bassianus et celui de Lavinia s'imposent ainsi en diptyque autour du « pit » tragique – encore chargé de sens par son utilisation précédente comme tombe, au premier acte. Du point de vue pratique, en revanche, les maladresses de Martius et Quintus occupent le temps nécessaire avant que Lavinia puisse revenir sur scène. L'économie de ce qui est montré et caché repose sur une chronologie où la découverte du premier forfait se fait pendant qu'est commis le second, lequel sera révélé à son tour dans la scène suivante. Le discours de Martius a donc une fonction de remplissage, en même temps qu'il donne le ton pour comprendre le premier méfait de la pièce :

Upon his bloody finger he doth wear  
A precious ring that lightens all this hole,

---

(Waith, *op. cit.*, p. 47-48).

<sup>208</sup> « Marcus' speech is so problematic that almost no critic has written about *Titus Andronicus* without attempting to deal with it [...]. All of these critics attempt in some way to heal the breach between what we hear and what we see – a breach that remains, well, unbreachable », Gillian Murray Kendall, « 'Lend me thy hand': Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly* 40:3 (Fall 1989) : 306 (note 14).

Which like a taper in some monument  
Doth shine upon the dead man's earthy cheeks  
And shows the ragged entrails of this pit.  
So pale did shine the moon on Pyramus  
When he by night lay bathed in maiden blood.  
O brother, help me with thy fainting hand –  
If fear hath made thee faint, as me it hath –  
Out of this fell devouring spectacle,  
As hateful as Cocytus' misty mouth. (2.3.226-236)

Le public a vu le meurtre, et vu ses auteurs jeter le cadavre dans la fosse ; il sait donc ce qu'il y a dans ce trou, mais n'en a plus la vision directe. Le passage repose sur la description que donne Martius à son frère, l'un placé au fond du « pit » et choqué par sa découverte funèbre, l'autre en surface et demandeur d'explications. Martius réussit d'abord à décrire brutalement les faits :

*Martius.* Lord Bassianus lies berayed in blood  
All on a heap, like to a slaughtered lamb,  
In this detested, dark, blood-drinking pit.  
*Quintus.* If it be dark how dost thou know 'tis he?  
(2.3.222-225)

Mais cette description reproduit la vision atroce sans que le locuteur puisse se l'approprier, même si l'évocation de l'agneau rattache les faits à une expérience familière (et une possible interprétation chrétienne). La question de Quintus, tout aussi brutale, incite Martius à reformuler la scène. La bague est un signe distinctif qui garantit l'identification du corps, constaterait un enquêteur ; mais devant l'horreur de la situation, Martius métamorphose cette bague trop réelle, d'abord en chandelle dans un monument funéraire, puis en clair de lune sur le cadavre de Pyrame. Le mythe n'est plus monstrueux, comme dans *Macbeth*, mais amoureux ; la méprise dont sont victimes Pyrame et Thisbé euphémise l'assassinat brutal et permet de remplacer le corps inerte et scandaleux (« all on a heap ») par l'image bien connue de l'amant étendu sur le dos, abandonné plutôt que désarticulé par la mort. En outre

l'évocation déplace les marques de l'horreur pour les apprivoiser : la pâleur n'est plus celle du cadavre mais celle de la lune, le sang de Bassianus devient celui de la *maid* absente, et Pyrame est allongé, non mort. Le discours sublime la violence et réconcilie le personnage avec ses perceptions. Y parvient-il totalement ? Les derniers vers trahissent le désarroi persistant de Martius, qui ne souhaite rien tant que d'échapper à la vision qu'il a si soigneusement reconstruite. L'usage du verbe *faint* en est un aveu explicite, tandis que le bégaiement allitératif traduit le bouleversement en même temps qu'il trace une chaîne sémantique de l'horreur : « fainting », « fear », « faint », « fell », « hateful ». La fable amoureuse finit par s'effacer devant la résurgence du mythe infernal : « Cocytus' misty mouth ». Pour le spectateur qui sait ce qui se passe hors scène, le choix apparemment rassurant d'un mythe amoureux se doublait déjà d'ironie dramatique : en évoquant Pyrame, Martius invite à chercher son amante Thisbé<sup>209</sup>, autrement dit Lavinia en proie à ses ravisseurs.

Si les critiques se concentrent sur la scène suivante, il semble donc que l'épisode de Martius et Quintus en soit la préfiguration, la répétition en quelque sorte, aussi bien au niveau dramatique (révélation du premier forfait) qu'au niveau rhétorique. Marcus remplace Martius, et comme lui puise dans la mythologie pour exprimer son émoi. Mais cette fois le discours s'étend sur quarante-sept vers au lieu de dix, et le corps sanglant est exhibé sur scène et non caché dans la fosse.

La scène commence par une des didascalies les plus célèbres du corpus : « *Enter [...] Lavinia, her hands cut off and the tongue cut out, and ravished* ». Tandis que la répétition de la coordination reproduit la surenchère dans

---

<sup>209</sup> Les deux amants forment un couple exemplaire et indissociable à la Renaissance, un lieu commun de la fidélité amoureuse véhiculé par les livres d'emblèmes et les ballades.

l'horreur dont Lavinia est victime, le contenu scénique de l'indication « ravished » pose problème. Alan Dessen et Leslie Thomson restent prudents sur les manifestations visuelles du viol, estimant que le terme est « usually a *fictional* rather than a theatrical description »<sup>210</sup>; ils évoquent cependant l'utilisation des cheveux détachés et en désordre comme signal scénique. Dans le cas de *Titus Andronicus*, le spectateur est déjà au courant du viol ; la mutilation est pour lui l'élément nouveau, et c'est elle que mettent en valeur le maquillage et les trucages de théâtre<sup>211</sup>. En fait, la scène n'est pas la plus sanglante de la pièce, où têtes et mains viendront s'ajouter au nombre des accessoires scéniques échangés d'un acteur à l'autre. Pourtant, c'est celle qui marque le plus, sans doute par l'ostentation muette de l'horreur commise. Bouche bée, au sens premier du terme, Lavinia ne peut que s'exhiber sans se décrire ; désormais silencieuse et passive, sa présence menace un art voué par définition à la parole et à l'action. Le long discours de Marcus peut alors se comprendre, indépendamment de son contenu, comme une façon de préserver coûte que coûte la parole. Comme le remarque Jean-Pierre Maquerlot, Marcus parle pour parler, il défend « the possibility and necessity of speech as an essential constituent of the theatrical transaction »<sup>212</sup>. À partir de là, la rhétorique exacerbée de la tirade se comprend comme une réaction de revanche sur la mutilation scandaleuse. « Marcus is “po-

---

<sup>210</sup> *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 176.

<sup>211</sup> Si nous sommes aujourd'hui plus sensibles au viol, à la fois comme agression et comme lieu de résonances psychanalytiques, Katherine Rowe souligne la portée symbolique plus grande, dans l'épistémè de la Renaissance, des mains coupées, signes d'une critique du pouvoir d'action que représente d'habitude ce membre célébré par les traités d'anatomie. Voir *Dead Hands: Fictions of Agency, Renaissance to Modern*, Stanford, Stanford University Press, 1999, p. 1-23, 52-86.

<sup>212</sup> « How to Do Things with Words: Performative Rhetoric in *Titus Andronicus* », *Cahiers Élisabéthains* 54 (October 1998) : 50.

etic” with a vengeance: through him, the spoken word is taking its revenge notably through an ostentatious display of its own powers»<sup>213</sup>. L’argument s’accorderait à la conception renaissante de la rhétorique copieuse, où les références mythologiques et autres lieux communs ont pour fonction centrale de produire du texte, de prolonger le discours<sup>214</sup>; la copia se trouve revivifiée, remotivée par la situation extrême dans laquelle se trouvent les personnages. En même temps, l’accumulation des procédés de rhétorique reconstruit progressivement les événements et les perceptions du locuteur; en ce sens, le discours est indissociable de la mise en ordre symbolique qu’il effectue. Comme son nom l’indique<sup>215</sup>, Marcus est celui qui *marks*, c’est-à-dire qui remarque, qui observe et interprète l’incompréhensible. Dans cette quête de sens, métaphores et mythologie s’associent pour contourner l’indicible<sup>216</sup>. Ainsi, les membres coupés de Lavinia sont désignés comme des branches élaguées (2.4.16-19), le sang qui s’écoule de sa bouche devient rivière puis fontaine, et l’évocation sensuelle des « rosèd lips » et « honey breath » (2.4.24-25) détourne et euphémise une violence qu’elle rend exprimable. Après cette description qui est déjà une

---

<sup>213</sup> Maquerlot, *op. cit.*, p. 50.

<sup>214</sup> Voir Terence Cave, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979. Et, plus récemment, Lætitia Coussement-Boillot, *Copia et cornucopia: la poétique shakespearienne*, thèse présentée sous la direction de Gisèle Venet, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, décembre 2000.

<sup>215</sup> Titus fait le jeu de mot à l’acte suivant, toujours devant Lavinia : « Mark, Marcus, mark. I understand her signs » (3.1.143).

<sup>216</sup> Voir les analyses de J. R. Mulryne, « Philomel, Speech and Silence, Nature and Art: Three Instances », in *Les Mythes poétiques au temps de la Renaissance*, ed. Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1985, pp. 171-186. L’article souligne la difficulté qu’il y a à donner une expression poétique à des actes barbares extrêmes et élabore une problématique de la parole et du silence face à la souffrance. La réflexion débouche sur l’universalité du langage mythologique.

reconstruction, le mythe de Philomèle fournit une première interprétation des événements :

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. (2.4.26-32)

La référence à Térée, violeur de l'infortunée Philomèle, est comme le modèle scientifique qui explique un phénomène résistant à la compréhension. Devant une violence sexuelle brutale, tout se passe comme si Marcus ne pouvait pas appréhender la situation en nommant directement l'acte perpétré. La mythologie apparaît comme une médiation indispensable qui, de l'intérieur du langage poétique, permet de dire l'indicible et simultanément d'en faire sens<sup>217</sup>. Les deux étapes du mythe, le viol puis la mutilation (pour éviter d'être dénoncé), imposent une chronologie et une logique aux faits. Fort de cette interprétation, Marcus comprend la rougeur subite de Lavinia comme une expression de son acquiescement et de sa honte, qu'il reformule également par le biais du mythe. La métaphore qui assimile le visage de la jeune fille au Titan, symbole du soleil rougissant derrière un nuage, contourne l'horreur de la vision sanglante. La longueur même du discours manifeste le temps nécessaire au personnage pour

---

<sup>217</sup> Il procède ainsi du familier vers l'inconnu : « Marcus' lament is the expression of an effort to realise a sight that taxes to the utmost the powers of understanding and utterance. [...] Far from being a retreat from the awful reality into some aesthetic distance, then, Marcus' conceits dwell upon this figure that is to him both familiar and strange, fair and hideous, living body and object: this is, and is not, Lavinia », in D. J. Palmer, « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly* 14 (1972) : 321.

s'approprier le spectacle insoutenable<sup>218</sup>, tandis que d'un point de vue dramatique elle justifie l'ostentation indéfinie du corps mutilé, vision d'horreur imposée aux spectateurs tant que Marcus parle. Certains critiques se plaignent de l'insensibilité de Marcus, qui disserte au lieu de soulager sa nièce<sup>219</sup>. Mais l'effort de reformulation qu'accomplit Marcus, dans un double mouvement d'euphémisation et d'interprétation, est une façon d'apaiser Lavinia qui ne peut même pas crier son tourment. Le discours rationalisant représente les « premiers secours linguistiques »<sup>220</sup> que prodigue l'oncle à sa nièce, une idée rendue manifeste par la mise en scène de Mark Rucker à Santa Cruz en 1988, où tout en parlant, Marcus déchirait sa tunique pour poser des garrots sur les blessures de Lavinia : « The speech itself thus became a kind of bandage, life-preserving and wound-concealing »<sup>221</sup>. Le mythe de Philomèle est ainsi déroulé comme un pansement en même temps qu'il retrace les événements :

Fair Philomel, why she but lost her tongue

---

<sup>218</sup> William Liston en a la sensation devant une mise en scène de Richard Hose en 2000 : « Marcus' long and simile-laced speech on his discovery of her in her mutilated state seemed long, but appropriately so: it embodied his inability to accept what he was looking upon in real terms, and his need to transform, somehow, the object he saw before him », in « *Titus Andronicus*, directed by Richard Hose, Tom Patterson Theatre, 24 June 2000 », *Cahiers Élisabéthains* 59 (April 2001) : 86.

<sup>219</sup> « He indulges in a long declaration about his own suppressed emotions and is completely insensitive to her feelings [...]. Clearly, Marcus is more concerned with his own feelings than with hers », Carducci, *op. cit.*, p. 2-3. L'auteur cite également Rudolf Stamm, « The Alphabet of Speechless Complaint: A Study of the Mangled Daughter in Shakespeare's *Titus Andronicus* », in *The Triple Bond*, ed. Joseph G. Price, University Park, Pennsylvania State University Press, 1975, p. 258 : « To remind her at the present moment of her former perfection and beauty is to increase her suffering instead of alleviating it ».

<sup>220</sup> « [T]his act of linguistic first-aid », Bate, *op. cit.*, p. 63.

<sup>221</sup> Bate, *op. cit.*, p. 63.

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. (2.4.38-43)

La suite de la fable explique la mutilation sur le mode de la surenchère. Celle-ci est double, car si le violeur s'est montré plus habile que Térée, c'est aussi que Lavinia était plus douée que Philomèle. Le début et la fin de l'extrait se répondent en un chiasme où la structure comparative fournit le pivot central, « Philomel... sewed her mind... better sewed than Philomel ». Le nom mythique apparaît en début puis en fin de vers, encadrant l'allusion comme il fournit le cadre conceptuel du discours. La fable s'énonce dans une tirade à la distribution maîtrisée, ce qui souligne son rôle interprétatif, rationnel. Pourtant, la rigueur métrique laisse affleurer le trouble au moment où Marcus touche au point crucial : l'allitération de la consonne /c/<sup>222</sup>, initiale de « cut », répète de manière obsessionnelle la coupure horrible dont Lavinia est victime. La cassure du langage imite celle des corps, comme dans la scène précédente où la troncature ramenait inexorablement les personnages de la « pitié » au « pit » mortifère<sup>223</sup>. Le langage ne fonctionne plus sur le plan conventionnel mais fait ressurgir la mutilation qu'il voudrait sublimer : la formule toute faite « that mean is cut from thee » s'entend à la lettre, et le jeu de mots devient difficilement supportable<sup>224</sup>.

<sup>222</sup> « [C]ut... craftier... cousin... cut ».

<sup>223</sup> « [P]ity... pity... pitiful... pitiless... pit... loathsome pit... blood-drinking pit... this pit... this deep pit... that same pit... the pit... the pit... this pit... » (2.3.147-286).

<sup>224</sup> Comme le remarque Jonathan Bate, la mauvaise réputation de la pièce est due autant à la violence représentée, qu'aux jeux de mots macabres qui paraissent de très mauvais goût aux spectateurs du XVIIIe siècle (Bate, *op. cit.*, p. 1). La littéralisation des métaphores sur les mains met particulièrement mal à l'aise : voir à ce sujet l'étude d'Albert Tricomi, « The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus* ,

La référence à Orphée qui suit suggère un mouvement comparable de reconstruction et de perturbation. Marcus évoque d'abord les mains qui jouaient du luth divinement, puis la langue qui chantait si bien :

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. (2.4.48-51)

À la tentative de compréhension chronologique des événements succède une description sublimée de la jeune fille. Marcus réinvente la scène et imagine que le chant de Lavinia, doté d'une puissance similaire à celui d'Orphée, aurait détourné le violeur de son projet. Devant l'absence scandaleuse de la langue et des mains, Marcus éprouve le besoin de les reconstruire par le langage. Mais ne redoutable-t-il pas la mutilation, à insister ainsi sur les membres absents ? La critique féministe dénonce le deuxième démembrement imposé à la jeune femme par l'énumération des parties de son corps, dans un blason que le contexte transforme en un découpage littéral<sup>225</sup>. Quant à l'effroi du locuteur qui peine à contrôler ses métaphores, il se manifeste dans le halètement initial des allitérations en /h/, ainsi que dans le passage à la mythologie infernale : c'est Orphée que Marcus veut citer, mais c'est le gardien des Enfers qu'il mentionne, occultant le poète par la périphrase ; l'enfer et la monstruosité mythologiques s'affirment comme leitmotifs persistants des discours sur l'horreur. La tirade s'écarte de l'entreprise interprétative pour se tourner vers l'exorcisme. Le mythe s'efforce désormais de retourner les événements, fût-ce de manière

---

*Shakespeare Survey* 27 (1974) : 11-19.

<sup>225</sup> Voir Nancy Vickers, « Diana described: scattered woman and scattered rhyme », *Critical Inquiry* 8 (1982) : 265-279 ; et du même auteur, « 'The blazon of sweet beauty's best': Shakespeare's *Lucrece* », in *Shakespeare and the Question of Theory*, eds. Patricia Parker et Geoffrey Hartman, New York, Methuen, 1985, pp. 95-115.

fantasmatique, à travers les irréels « had he » et « he would have ». La métaphore mythologique montre son ambivalence, entre la capacité d'expression et de rationalisation qu'elle procure au locuteur, et le bouleversement qu'elle transmet malgré lui. Issu d'un espace imaginaire, l'emprunt mythologique n'est pas seulement logique ; la fable dit à la fois la raison du trouble, et le trouble même. Devant l'obstacle, elle ouvre cependant un espace de parole, et ce n'est sans doute pas un hasard si Shakespeare choisit le mythe d'Orphée, un mythe de la voix, dans une situation où le silence guette les personnages, et avec lui l'incompréhension et la folie. Grâce à la médiation mythologique, Marcus évite de sombrer dans la folie où s'abîme Titus.

Placés devant l'horreur du viol, de la mutilation ou de la mort, les protagonistes de *Titus Andronicus*, *King Lear* et *Macbeth* recourent tous au mythe, d'une manière ambivalente qui en fait à la fois un instrument d'appréhension et de compréhension, et le véhicule d'un désarroi irréductible. La fable, liée à des représentations visuelles familières, articule figure-image et figure-trope, et semble apte à frayer un passage de la vision pétrifiante au discours formalisé. Point de repère, elle aide à reformuler le nouveau à partir du connu. Mais elle est aussi lieu de fantasme et de métaphore – littéralement, de déplacement. L'artificialité apparente de la rhétorique fleurie se comprend alors, non plus comme une faute de goût, mais comme une résurgence incompressible du trouble, dans les hésitations syntaxiques, les allitérations et répétitions, ou encore la réapparition obsédante des figures infernales et monstrueuses. Le mythe vient ainsi au secours de l'horreur de deux façons, pour en apaiser la violence par une expression sublimée, mais aussi pour en révéler le choc incontrôlable. *King Lear*, *Macbeth* et la première découverte macabre dans *Titus Andronicus* jouent de cette

ambiguïté en l'absence du spectacle horrible, à charge pour le mythe de véhiculer l'effet produit sur les personnages. La seconde scène d'horreur fait le pari de juxtaposer discours mythologique et exhibition sanglante. Le contraste est alors tel qu'on peut se demander si les spectateurs entendent le tremblement du discours – celui que Marcus attribue aux mains musiciennes et délicates<sup>226</sup>, mais qui rappelle les convulsions du corps mutilé. La tentation des metteurs en scène a été de supprimer le discours pour présenter Lavinia seule, comme un tableau vivant : c'est le parti stylisé de Peter Brook à Stratford en 1959 ; des rubans rouges pendent des mains et de la bouche de Vivien Leigh, qui entre au son de la harpe et marque la mise en scène de la pièce pour les trente ans à venir. Mais Deborah Warner a réconcilié le public avec l'original, en associant en 1989 la tirade intégrale à une représentation réaliste de la mutilation. Dans l'auditoire, Stanley Wells perçoit à la fois l'effort d'articulation progressive de Marcus, plus émouvant qu'artificiel, et les affinités du discours avec le cauchemar :

We had the sense of a suspension of time, as if the speech represented an articulation, necessarily extended in expression, of a sequence of thoughts and emotions that might have taken no more than a second or two to flash through the character's mind, like a bad dream.<sup>227</sup>

La scène garde la puissance d'un cauchemar, hallucination obsédante imposée par la dramaturgie, et qui vole finalement la vedette aux atrocités suivantes. Shakespeare écrit *Titus Andronicus* en pleine vogue pour les tragédies de vengeance, toutes plus sanglantes les unes que les autres pour plaire à un public avide de sensations fortes.

---

<sup>226</sup> « O, had the monster seen those lily hands / Tremble like aspen leaves upon a lute... » (2.4.44-45).

<sup>227</sup> « *Titus Andronicus*, directed by Deborah Warner at Stratford-upon-Avon », *Shakespeare Survey* 41 (1989) : 179. Le passage est rapporté par Bate, *op. cit.*, p. 62.

Échevelée par le viol, Lavinia devient alors la Gorgone capable de fasciner les spectateurs et de les retenir sur place : « Approach the [stage] and destroy your sight/  
With a new Gorgon ».

Charlotte Coffin

## Bibliographie

- J. BATE, *The Arden Shakespeare: Titus Andronicus*, Third Series, London, New York, Routledge, 1995.
- J. BATE, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- J. S. CARDUCCI, « Shakespeare's *Titus Andronicus*: An Experiment in Expression », *Cahiers Élisabéthains* 31 (April 1987) : 1-9.
- T. CAVE, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1979.
- W. CLEMEN, *The Development of Shakespeare's Imagery*, London, Methuen, 1951.
- L. COUSSEMENT-BOILLOT, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne*, Thèse présentée sous la direction de Gisèle Venet, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, décembre 2000.
- A. C. DESSEN, et L. THOMSON, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- T. S. ELIOT, « Seneca in Elizabethan Translation », *Selected Essays : 1917-1932*, New York, Harcourt, 1932.
- S. GREENBLATT, et al., eds., *The Norton Shakespeare: Based on the Oxford Edition*, New York, Londres, W. W. Norton and Company, 1997.
- C. HULSE, « Wresting the Alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus* », *Criticism* 21 (1979) : 106-118.
- J. J. LECERCLE, *La Violence du langage*, Paris, PUF, 1996.
- G. M. KENDALL, « 'Lend me thy hand': Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly* 40:3 (Fall 1989) : 299-316.
- W. T. LISTON, « *Titus Andronicus*, directed by Richard Hose, Tom Patterson Theatre, 24 June 2000 », *Cahiers Élisabéthains* 59 (April 2001) : 85-87.
- J. P. MAQUERLOT, « How to Do Things with Words: Performative Rhetoric in *Titus Andronicus* », *Cahiers Élisabéthains* 54 (October 1998) : 45-53.
- J. R. MULRYNE, « Philomel, Speech and Silence, Nature and Art: Three Instances », *Les Mythes poétiques au temps de la Re-*

- naissance*, Ed. Marie-Thérèse Jones-Davies, Paris, Jean Toutzot, 1985, pp. 171-186.
- D. J. PALMER, « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable: Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly* 14 (1972) : 320-339.
- P. RICŒUR, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.
- K. ROWE, *Dead Hands: Fictions of Agency, Renaissance to Modern*, Stanford, Stanford University Press, 1999.
- R. STAMM, « The Alphabet of Speechless Complaint: A Study of the Mangled Daughter in Shakespeare's *Titus Andronicus* », *The Triple Bond*, Ed. Joseph G. Price, University Park, Pennsylvania State University Press, 1975.
- A. H. TRICOMI, « The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey* 27 (1974) : 11-19.
- N. VICKERS, « 'The blazon of sweet beauty's best': Shakespeare's *Lucrece* », *Shakespeare and the Question of Theory*, Eds. Patricia Parker et Geoffrey Hartman, New York, Methuen, 1985, pp. 95-115.
- N. VICKERS, « Diana described: scattered woman and scattered rhyme », *Critical Inquiry* 8 (1982) : 265-279.
- E. WAITH, « The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey* 10 (1957) : 39-49.
- M. WATTHEE-DELMOTTE ed., *La Violence : représentations et ritualisations*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- S. WELLS, « *Titus Andronicus*, directed by Deborah Warner at Stratford-upon-Avon », *Shakespeare Survey* 41 (1989) : 178-181.