



HAL
open science

L'influence de Sénèque et le spectacle de la violence dans Titus Andronicus de Shakespeare

Mireille Habert

► **To cite this version:**

Mireille Habert. L'influence de Sénèque et le spectacle de la violence dans Titus Andronicus de Shakespeare. Travaux & documents, 2013, Journées de l'Antiquité et des Temps Anciens 2012-2013, 44, pp.125-134. hal-02167731

HAL Id: hal-02167731

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02167731>

Submitted on 28 Jun 2019

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.

L'influence de Sénèque et le spectacle de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare

MIREILLE HABERT
MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION
CRLHOI

Comme aujourd'hui, le XVI^e siècle témoigne de la capacité des hommes à manifester un goût particulier pour le spectacle de la violence, tout en étant capables d'apprécier les choses les plus raffinées.

L'admiration témoignée par les lettrés de l'époque de Shakespeare pour la poésie d'Ovide, pour le style orné, pour l'esprit et l'élégance des madrigaux et des élégies exquises, preuve d'une excellente connaissance de la langue et des auteurs latins, n'empêche pas le théâtre de la période de refléter un goût prononcé pour les sensations fortes. Rome étant mieux connue qu'Athènes, c'est par les imitations de Sénèque que la tragédie vient satisfaire en 1592 les attentes du public populaire, qui apprécie de voir directement sur la scène les atrocités les plus terrifiantes, loin du précepte horatien, *multa tolles ex oculis*¹.

Créée en 1592, *Titus Andronicus* est la première tragédie de Shakespeare, la plus controversée mais aussi la plus jouée de son théâtre. Elle pose un certain nombre de questions cruciales : l'opposition des clans et la haine entre des familles, la vengeance privée, l'élimination du tyran, la représentation de la violence physique et morale.

Le contexte historique des guerres de religion, qui voit la création de *Titus Andronicus*, pose en effet de façon aiguë le problème de la vengeance privée : en dépit de la justice royale, une surenchère de violence caractérise alors l'affrontement des partis en conflit, tandis que, de clan à clan, de famille à famille, les pires atrocités sont commises en représailles pour empêcher de nouveaux préjudices. Un nouveau réalisme politique à la manière de Machiavel s'affiche : pour un pouvoir qui ne souffre pas de faiblesse, tuer des innocents est une nécessité. Mais le désir de vengeance apparaît dès lors que le désir d'obtenir compensation pour un bien ou un avantage perdu se double du désir d'infliger à son ennemi un préjudice au moins égal au préjudice subi, de façon à se garantir contre de nouveaux dommages. Dans le système du clan ou de la tribu, si l'un des membres est blessé, c'est le sang de toute la famille qui est répandu et qui réclame vengeance. Le droit de vengeance appartient en premier lieu à l'individu lésé ou à

¹ Horace, *Ars Poetica*, v. 183.

son plus proche parent, mais aussi à la collectivité. De la même façon, la vengeance peut s'exercer non seulement contre l'auteur du préjudice, mais contre n'importe quel autre de ses parents, de façon à blesser le corps de sa famille de la même façon. Le fait de laisser survivre des ennemis peut entraîner une contre vengeance, à l'origine d'actions meurtrières qui frapperont et rebondiront sans cesse entre les deux collectivités.

Malgré les efforts de l'Eglise et de la monarchie, le droit coutumier montre que la vengeance privée s'exerce dans la dernière partie du XVI^e siècle avec la plus extrême rigueur. Elle est considérée comme légitime par les aristocrates, pourvu qu'elle s'exerce ouvertement et sans trahison ; pendant tout le XVI^e siècle et le début du siècle suivant, la vengeance s'exerce à titre privé de façon ordinaire, aussi bien du côté des personnes lésées ou de leur groupe que du côté des personnes coupables ou de leur groupe. En janvier 1577, en France, Pierre de l'Estoile se plaint des meurtres qui se commettent journellement « à la barbe du roi ». Ce n'est que lorsque parvient à s'affirmer une autorité supérieure, qu'il s'agisse de la divinité ou de l'Etat, que la justice publique peut se substituer à la justice privée et fixer le taux de la réparation ou exercer le droit de punir.

Une autre question essentielle se pose aussi à la fin du siècle, celle du tyrannicide. En 1584, Balthazar Gérard, Bourguignon catholique, meurtrier du prince d'Orange, Guillaume de Nassau, meurt à Delft en martyr d'une cause qu'il estime juste : « – Hé ! n'est-il pas meurtrier cil qui meurtrit son prince ? – Ce Guillaume est tyran, non roy de ma province ». Balthazar Gérard considère comme légitime l'appel intérieur auquel il a obéi en venant abattre un tyran, pour l'accomplissement d'un acte d'intérêt collectif qui n'a rien à ses yeux d'un régicide. C'est également la position de Jacques Clément et de François Ravailac, assassins respectivement des rois Henri III et Henri IV.

De plus, depuis le refus de Thomas More et de John Fisher de signer allégeance aux catholiques, les massacres collectifs, la torture et le crime caractérisent en Angleterre comme ailleurs la seconde partie du XVI^e siècle. Devant une justice publique inefficace, les huguenots et les catholiques se rendent œil pour œil, dent pour dent. La passion religieuse aggrave les violences commises ordinairement en temps de guerre, non seulement en France, lors de la Saint Barthélémy en 1572, mais aussi pendant tous les combats qui se succèdent en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, dans les Flandres. Le fanatisme et la cruauté offrent des exemples répétés de mutilations et de cruautés sans nom : mutilations de la face et du visage, essorillement (oreilles), yeux arrachés, lèvres et nez coupés, mutilation des parties génitales, suivis généralement de la mort par les armes. Brantôme rapporte qu'un capitaine d'outre-Rhin porte une chaîne enfilée de « soixante-dix couillons de prêtres », pratique presque courante à l'époque. Les actes de cruauté qui consistent à démembrer, exposer ou abandonner les corps aux

rivières, au feu ou aux bêtes, sont considérés par chaque parti comme la préfiguration des tourments de l'enfer. Une des références les plus célèbres est l'ouvrage publié en 1588 sous le titre *Le Théâtre des cruautés des hérétiques de ce temps* par le catholique anglais Richard Verstegan, réfugié à Anvers pour échapper aux poursuites de la reine Elizabeth 1^{re}. Cet ouvrage dénonce l'atrocité des actes commis par les protestants. Le piteux spectacle des martyres que dépeint l'auteur constituera une porte glorieuse à la gloire éternelle.

Le désir du pouvoir étant de riposter vivement et de faire des exemples, l'usage habituel de la torture par le pouvoir royal se renforce de la cruauté extrême des exécutions publiques, où s'observe la pratique courante des *dissecta membra* ou démembrement des corps. L'ouvrage de Richard Verstegan présente une longue liste de noms de prêtres et de laïcs qui, depuis John Fisher et Thomas More, condamnés à mort par Henry VIII, ont souffert le martyre pour la défense de la foi catholique : liés sur des claies et trainés jusqu'au lieu du supplice, ils sont pendus, mais aussitôt la corde coupée ils sont jetés demi-vifs à terre près d'un grand feu ardent ; puis, le bourreau leur ayant coupé les parties génitales, fendu le ventre, ouvert les entrailles, celles-ci sont consumées dans le feu, jusqu'au moment où, les têtes ayant été tranchées, les corps sont mis en quartiers.

Du côté catholique, Philip Howard, duc d'Arundel, soumis au martyre du démembrement, endure un supplice accompagné de tortures qui ressemblent étrangement aux atrocités décrites par Verstegan. Les exécutions publiques de catholiques comme Campion, éventré et coupé en morceaux en 1581, terrifient les spectateurs et appellent d'autres récits, oraux ou écrits, qui en garderont pour longtemps la mémoire.

Pendant toute la période, une forme théâtrale précise, « la tragédie du vengeur », pratiquée à de nombreuses reprises par Shakespeare, va servir de reflet au fanatisme des actes commis pendant les guerres de religion par les deux partis, tant catholiques que protestants.

L'influence de Sénèque joue un rôle majeur dans l'écriture de la « tragédie de la vengeance ». Philosophe du stoïcisme, poète, auteur dramatique, Sénèque présente de l'homme tantôt une image grandiose, faite d'impassibilité dans l'adversité, de domination sans concession de toutes les passions, tantôt, à l'inverse, celle d'êtres saisis subitement par le *furor*, sorte de crise démentielle qui les fait sortir de l'humanité et les conduit aux actes les plus monstrueux. Auteur de tragédies pleines de violence, surtout dans la description des passions qui traversent les héros, Sénèque dépeint des personnages qui affrontent un destin impitoyable. Ses œuvres, dont on ne sait si elles ont été jouées dans la réalité, se fondent sur l'adaptation des mythes grecs aux mœurs de la société romaine. Le spectaculaire, tenu pour secondaire par Aristote, y est omniprésent, tandis que le processus tragique fait inexorablement passer le héros du *dolor* au *furor* puis au

scelus nefas ou crime inexpiable². Les deux tragédies de Sénèque qui intéressent le plus les auteurs de l'époque sont *Médée* et *Thyeste*. La malédiction exercée contre la descendance du Soleil, qui s'exerce contre Médée, conduit celle-ci à se venger de la trahison de Jason en ruinant Corinthe et en tuant les enfants qu'elle a eus de son union avec l'infidèle. La malédiction des dieux contre la descendance de Tantale attire également l'attention des auteurs, avec *Thyeste* et les trois pièces de l'*Orestie*.

L'influence de Sénèque, déjà visible en Angleterre dans les pièces antérieures au règne d'Elisabeth, s'affirme dans *Gordobuc*, pièce anglaise de 1561, également intitulée *Ferrex et Porrex* du nom des deux fils du roi de Grande Bretagne qui se disputent le royaume de leur père : l'action, violente et fratricide, se termine dans un bain de sang qui déclenche la guerre civile. Dans *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd, créée en 1586, apparaît un véritable théâtre d'action mêlant de façon terrifiante amour, vengeance, meurtre et conspiration.

A l'influence de Sénèque s'ajoute au théâtre celle du néostoïcien grec Plutarque (46-125), plus moral que Sénèque, en raison de la grande importance qu'il accorde à l'action de la justice divine et à la survie de l'âme dans l'au-delà. En 1559 et 1572, le traducteur humaniste Jacques Amyot met à la disposition du public français les *Vies des Hommes illustres* de Plutarque ainsi que ses *Œuvres morales et mêlées*, tandis que les mêmes œuvres sont traduites en anglais par Sir Thomas North en 1576. Plutarque explique pourquoi il arrive que Dieu retarde la punition du méchant : pour l'inciter à se repentir et à se réformer, pour lui faire subir plus de tourments ici-bas grâce à des rêves, des remords, des songes funestes, mais aussi pour punir d'autres hommes. Quoi qu'il en soit, la vengeance divine sera inéluctable.

Les auteurs de théâtre, mêlant l'influence de Sénèque à la vision morale de Plutarque, révèlent la politique en action et la marche tragique de l'histoire de leur temps. Créée en 1590, la pièce de *Titus Andronicus* se présente comme une démonstration du talent du nouvel auteur dramatique qu'est le jeune Shakespeare, qui y déploie à chaque instant sa connaissance érudite des auteurs anciens, celle de Sénèque en particulier. Une des questions essentielles que pose la pièce est l'ambiguïté de la représentation de la violence.

Comme le veut le théâtre inspiré de Sénèque, la tragédie a pour point de départ un *scelus nefas*.

Titus, général populaire, revient en triomphe à Rome après avoir été victorieux sur les Goths. Il ramène prisonnière la reine des Goths, Tamora. Au moment de recevoir les honneurs du triomphe, il déclare qu'il est nécessaire de faire un sacrifice aux dieux pour apaiser les âmes des guerriers morts à la guerre. Cependant, au moment où il prétend accomplir cet acte de piété religieuse, Titus

² Voir l'ouvrage de Florence Dupont, *Les monstres de Sénèque*, Paris : Belin, 1995.

se sépare des modèles historiques d'Auguste, célèbre pour sa clémence, ou du *Pius Aeneas* de Virgile, en restant sourd aux supplications de la mère de la victime désignée pour le sacrifice. Titus décide de faire couler le sang d'Alarbus, fils aîné de Tamora.

Une telle décision, qui va à l'encontre de toute vérité historique, est destinée à construire une image ambiguë de Rome et de ses héros, et renvoyer les spectateurs à leur propre actualité.

En effet, bien que le sacrifice soit au centre de la religion romaine, l'absence de sacrifice humain semble avoir constitué un trait essentiel de la relation entre les hommes et les dieux à Rome. Le pieux roi Numa aurait posé les bases d'une religion qui ne fait pas couler le sang humain, le sacrifice humain étant considéré comme une pratique barbare et impie, propre aux ennemis. En principe, pour les Romains, civiliser les Barbares, c'est justement leur enseigner à sacrifier des animaux plutôt que des humains. Et d'ailleurs, certains peuples du Nord, comme les Sarmates et les Germains, sont dits ignorer la pratique des sacrifices. La religion romaine est certes une suite de pratiques publiques, non un dogme intériorisé, mais lorsqu'un sacrifice est servi aux dieux, c'est sous la forme d'un banquet rituel, dans lequel le partage des aliments est destiné à donner aux dieux la meilleure part en manifestant la soumission des hommes. Dans tous les cas, ce serait pervertir le sacrifice qu'utiliser des victimes humaines au lieu de sacrifier de jeunes bovins mâles.

Dans les tragédies de Sénèque, il arrive souvent que la perversion savante d'un sacrifice constitue pour le héros le *nefas* tragique, le crime inexpiable qui fournit le point de départ de l'action tragique. Ainsi, dans la tragédie de *Thyeste*, Atrée ne fait pas qu'égorger ses neveux, ce qui serait un crime ordinaire, il les immole dans le cadre d'un sacrifice où ils tiennent le rôle de victimes, avant d'offrir à leur père de partager avec lui le banquet sacrificiel, moment tragique qui constitue le sommet de la tragédie.

Précisément, dans *Titus Andronicus*, Shakespeare pousse l'imitation de Sénèque bien au-delà de la vérité historique, pour inventer un rituel sanglant, significatif de la décadence de l'empire et suggérant celle des temps modernes.

A l'ouverture de la pièce, comme dans un sacrifice ordinaire, du vin est répandu sur la victime, marquée d'un trait sanglant. Elle est ensuite égorgée puis dépecée, une partie du corps, la partie réservée aux dieux, allant dans le feu, celle réservée aux hommes étant mise à bouillir dans un chaudron. Les Goths impuissants, frères d'Alarbus, qui assistent au sacrifice, commentent de façon révélatrice ce que de tels rituels sanglants disent de la supposée civilisation de Rome :

Chiron : Was never Scythia half so barbarous !

Démétrius : Oppose not Scythia to ambitious Rome (Acte I, sc. 1, v. 131-132).

Les fils de Titus, Lucius et ses frères, se livrent à l'abattage et reviennent sur la scène avec leurs épées ensanglantées. Des images très fortes montrent le rituel qui consiste à jeter dans le feu les entrailles des victimes. Le mot prononcé alors par Tamora, « *O crucial irreligious piety !* » est le déclencheur de toute l'action tragique.

L'opportunité va en effet être offerte à la reine des Goths de punir Titus de son orgueil et de venger la mort de son fils bien-aimé. Le cycle sans fin de la vengeance s'engage dès la scène suivante, grâce à l'alliance de Tamora et du nouvel empereur.

Le peuple de Rome a offert l'empire à Titus, mais celui-ci a cru faire preuve de sagesse en déclinant l'offre, sans prévoir les conséquences funestes de son abnégation. Il reporte sa voix sur le fils aîné de l'empereur défunt, Saturninus, si bien qu'en remerciement, Saturninus lui demande la main de sa fille, Lavinia. Ce faisant, Saturninus contrarie les amours de son jeune frère Bassianus, le fiancé de Lavinia. Mais Titus, qui est un homme d'ordre, consent à ce mariage pour satisfaire à la volonté de l'empereur, alors que plusieurs de ses fils prennent le parti de Bassianus, l'aidant à s'enfuir et à enlever Lavinia. Lorsque deux de ses fils lui barrent la route, Titus, considérant leur acte comme une trahison, les tue de sa main, commettant un acte d'une rigueur incomparable, mais juste à ses yeux

Or, Saturninus, sitôt devenu empereur, multiplie les actes de tyrannie et de violence, tout en se laissant aller aux plaisirs. Feignant de pardonner l'affront commis par les Andronicus, il se laisse séduire par Tamora, dont il décide de faire son épouse. Devenue maîtresse de son cœur, la reine lui offre son alliance pour se venger de Titus, ce qui constitue le nœud de l'action tragique. Pour mieux tromper son frère, ainsi que Lavinia, Titus, et tous les Andronicus, Saturninus fait célébrer le même jour en grande pompe le mariage de son frère avec Lavinia et son propre mariage avec Tamora.

La vengeance de Tamora va dès lors avoir le champ libre pour s'exercer, par l'intermédiaire de son amant dévoué, le Maure Aaron, et de ses deux fils, Démétrius et Chiron. Aaron incite Démétrius et Chiron à tuer Bassianus et violenter Lavinia, à laquelle ils coupent les mains et arrachent la langue.

Le premier poème narratif publié par Shakespeare en 1594, *The Rape of Lucrece*, étroitement relié à *Titus Andronicus*, chantait précisément de façon lyrique l'histoire tragique du viol et du suicide de l'héroïne des anciens Romains, Lucrece, épouse de Collatin, violée par Sextus Tarquin, fils du dernier roi de Rome, Tarquin le Superbe, en 509. Le poème décrivait longuement la scène du viol, les

plaintes de Lucrece précédant sa mort, puis la revanche menée par Junius Lucius Brutus jusqu'au bannissement des Tarquins et l'avènement de la République.

Alors qu'elle-même est l'instigatrice de cette horrible vengeance, Tamora fait accuser de ses méfaits les fils de Titus Quintus et Martius, également honorables et fidèles. La ruse marche. L'empereur ordonne l'exécution des meurtriers supposés, dont Titus implore la grâce. Ignorant la perfidie de Saturninus, Titus accepte de se soumettre à une exigence de l'empereur transmise par Aaron, qui consiste à se couper une main et l'envoyer en gage de loyauté à l'empereur. Or, sa main lui est renvoyée, accompagnée de la tête de ses deux fils.

Titus est en rage, puis il éclate de rire et fait le serment solennel de se venger. Alors que l'on peut compter jusque-là quatre homicides d'innocents, trois mains coupées, deux têtes séparées du corps, les Andronicus, en se promettant soit « de voir couler le sang de leurs ennemis, soit de mourir avec cette opprobre », s'engagent à leur tour dans un processus d'escalade dans la violence.

Leur serment de vengeance correspond à la tradition primitive du clan : l'atteinte d'un des membres blessés blesse la famille entière. Pour venger le meurtre d'Alarbus, Tamora a tiré vengeance à la fois de la fille vertueuse de Titus, Lavinia, puis, grâce aux fausses accusations du Maure Aaron, de ses deux fils, Quintus et Martius. Elle a même déclaré en aparté à l'empereur vouloir massacrer tous les Andronicus. De son côté, le Goth Aaron³ s'est promis que son amante ensorcelerait l'empereur pour conduire l'empire de Rome jusqu'à son naufrage (II, 1).

Comme Junius Brutus après le suicide de Lucrece, et avant Hamlet, Titus Andronicus feint la folie pour mieux atteindre sa vengeance. Il obtient de Lavinia le nom de ses deux agresseurs, qu'elle parvient à révéler en désignant dans le livre des *Métamorphoses* d'Ovide la fable de Philomèle. Celle-ci, violée par son beau-frère Térée, qui lui a coupé la langue pour ne pas être dénoncé, a tissé une toile où est dessinée l'atroce vérité.

Titus invite alors l'empereur et l'impératrice à un festin, attire dans un piège les deux fils de Tamora auxquels il coupe la gorge, et sert à Tamora, au moment du banquet, en guise de tourte à la viande, la chair de ses deux fils.

On observe ici la différence avec Sénèque, qui fait rapporter par un messager le sacrifice d'Atrée et le banquet de chair humaine offert à Thyeste. Dans la pièce de Shakespeare, le meurtre est représenté en direct, de même que le banquet, ce qui accroît l'horreur ressentie par le spectateur.

³ Aaron est à la fois Maure et Goth. Pour les Goths, Aaron, depuis longtemps l'un de leurs prisonniers de guerre d'origine « moresque », n'est pas « comme eux puisqu'il la peau cuivrée » mais il a fait son chemin parmi eux jusqu'à devenir intendant et amant de la reine. Pour les Romains il fait partie d'un lot de nouveaux prisonniers de guerre arrivant à Rome avec la reine des Goths Tamora et ses fils. Aaron est avec eux.

La pièce se termine en bain de sang : l'empereur et l'impératrice sont tués, Titus et Lavinia meurent aussi, tandis que le fils de Titus, Lucius, devient empereur, et que le spectacle s'achève sur le supplice d'Aaron, condamné à mourir enterré vif.

Dans la version cinématographique qu'elle produit en 1999, Julie Taymor, d'abord metteur en scène de la pièce au théâtre, choisit de présenter l'action selon le point de vue du petit-fils de Titus, le jeune Lucius Andronicus, qui est un personnage secondaire présent dans trois scènes de la tragédie de Shakespeare. Occupé à jouer avec ses soldats de plomb sur une table de cuisine au début du film, il est brutalement enlevé par le clan des Andronicus et conduit au milieu du Colisée, lieu symbolique de Rome et des spectacles de violence. A partir de là, l'enfant se trouve contraint d'assister aux rituels, crimes et conflits de sa famille, et passe malgré lui du statut d'innocent au statut de témoin, puis de participant.

Représenter la pièce par le regard du jeune Lucius permet à la réalisatrice de faire comprendre au spectateur l'œuvre de Shakespeare dans sa modernité, comme la plus accessible et la plus contemporaine de ses œuvres, tant la question des passions, de l'amour, du respect filial, du patriotisme, mais surtout de la vengeance et de la cruauté, s'y trouve posée de façon exemplaire.

Une nuance sentimentale est cependant introduite à la fin de cette version filmée, puisque la représentation de l'action tragique se conclut sur une dernière image solennelle et inattendue : de l'enceinte choisie pour le spectacle, le Colisée, le jeune Lucius s'éloigne à pas lents, emportant dans ses bras le dernier survivant du clan de l'empereur, l'enfant illégitime d'Aaron et de l'impératrice, pour lequel Aaron a donné sa vie⁴.

Ainsi, pour sa première tragédie, Shakespeare a accumulé les preuves de son savoir. Virgile et Ovide sont cités à chaque page, un pathétique intense ressort de certaines tirades, comme celle de l'acte III scène 2, où Titus en appelle à la justice en s'adressant aux pierres qui sont sur le sol.

Mais la tragédie atteint-elle son but, la terreur et la pitié ?

La mort des deux innocents, Alarbus et Lavinia, structure la pièce et présente l'honneur romain comme barbare et insatiable. Les deux valeurs complémentaires de la honte et de la gloire, de l'honneur et du déshonneur, qui constituent l'éthique romaine, exigent la réparation du crime par des crimes encore plus grands. Au bout du compte, on dénombre dans la pièce cinq meurtres par coup de poignard, trois mains coupées, quatre têtes séparées du corps, une langue arrachée, un sacrifice, un repas de chair humaine, un enterrement d'homme vivant.

⁴ Aaron suit dans la pièce un parcours opposé à celui de Titus : tandis que Titus se transforme en monstre, Aaron accepte à la fin de la tragédie de donner sa vie en échange de la vie de son enfant nouveau-né.

Pourtant, la faveur constante du public envers cette œuvre, qui demeure non démentie aujourd'hui encore, semble permettre un renvoi possible à l'humour de Shakespeare : l'excès servirait-il de moyen d'atténuation, les actes horribles finissant par susciter le rire ? Ceci correspondrait à l'interprétation moderne, bien que cette première pièce de Shakespeare pose de façon emblématique la question de la monstruosité au cœur de l'homme.

La ligne de démarcation entre antiquité et modernité se déplace constamment dans *Titus Andronicus*. Les actes de barbarie des Romains, leur façon d'afficher les mutilations et le meurtre, relèvent de la culture des martyrs contemporaine de l'auteur, qui a occupé Protestants et Catholiques de la même façon pendant toute la période des guerres de religion. Des copies de l'ouvrage de John Foxe, relatant avec des détails macabres les martyres de la persécution catholique, étaient à la disposition de tous dans les églises. Lorsque Lucius demande à Lavinia, « *Speak, gentle sister, who hath martyred thee ?* » (3.1.81), Titus constate douloureusement que Lavinia n'a plus de langue « *to tell (him) who hath martyred (her)* » (3.1.107). Mais plus loin, il est capable d'interpréter « *all her martyred signs* » (3.2.36). En capturant Chiron and Démétrius, il déclare : « *Hark, wretches, how I mean to martyr you* » (5.2.180).

De même, le thème des membres éparpillés, mains, langue, tête, *disjecta membra*, correspond à la controverse sur le culte des reliques, très fervent pendant la période. Thomas Becon dénonce la duperie de la vénération des os d'un saint, qui peuvent être en réalité des os de cochon. Dans *Titus Andronicus*, Aaron joue le rôle du Protestant plein de mépris envers les pratiques catholiques, lorsqu'il demande à Lucius de prêter serment sur ses dieux, selon un cérémonial inepte à ses yeux. De même, Aaron et Saturninus vident de sens la main coupée de Titus en lui renvoyant avec celle-ci les têtes de ses deux fils que sa main devait sauver. Mais Titus en fait le centre d'un nouveau rituel, qui se termine par le vœu de vengeance : « *the vow is made* ». Les Andronicus réinvestissent de signification les reliques dédaignées, reprenant main et têtes comme signes de leur identité, afin de se lancer dans leur vengeance.

Ainsi, le public original, contemplant le spectacle de sa violence dans l'ancienne Rome de Shakespeare, a pu y trouver de surprenantes images de sa propre culture et des conflits religieux. Se pose donc la question de la tragédie et de la représentation directe sur la scène de la violence, ainsi que de sa signification : exutoire, conjuration, défoulement, ou incitation ?

On peut se souvenir d'abord de la réflexion de Montaigne ou de Jean de Léry, comparant les actes rituels de cannibalisme des sauvages aux actes de barbarie gratuitement commis pendant les guerres de religion : où se trouve la monstruosité ? La banalisation de la violence hors de tout contexte rituel ne

transforme-t-elle pas l'homme occidental, dit civilisé, en monstre, capable des pires sauvageries ?

Antonin Artaud a rappelé en 1938, dans *Le Théâtre et son double*, le principe pythagoricien de la chute de l'âme dans la matière et de son immortalité. De Platon, Artaud retient l'idée de l'ascèse de l'âme jusqu'à sa purification définitive, tandis que les cultes à mystères grecs lui fournissent un fondement pour sa métaphysique de la cruauté. Artaud emprunte au théâtre de Sénèque, selon lui « le plus grand auteur tragique de l'histoire »⁵, la violence, le cannibalisme, l'inceste, qui renvoient aux origines religieuses du théâtre et font de celui-ci un rituel, propre à agir sur l'inconscient de l'individu à travers sa sensibilité physique, pour mieux le conduire à une purification et une renaissance. La pièce de Sénèque *Thyeste* est celle dans laquelle Artaud puise le concept métaphysique de cruauté dans le théâtre, proclamant, en rupture avec le rationalisme occidental, que la mise en scène du mal au théâtre permet de faire vivre la cruauté et de s'en libérer.

Loin du précepte formulé par Horace dans *l'Art poétique*, « *multa tolles ex oculis* », l'œuvre de Shakespeare flatte le goût du public pour les sensations fortes, exhibe le déchainement des passions vécues de manière frénétique, mais si la pièce de *Titus Andronicus* invite à réfléchir sur la dimension sacrilège du sang versé et sur la cruauté au théâtre, elle le fait dans la perplexité et le doute : actions violentes, viols, adultères, accès de folie, assassinats, suicides, représentations cruelles ou macabres occupent la scène, mais s'éloignent du modèle stoïcien fourni par Sénèque.

Depuis le XVI^e siècle, la notion de terreur apparaît comme l'un des procédés les plus ambigus qui caractérisent le genre de la tragédie : l'opposition objective du bien et du mal disparaît face à ce que l'individu peut ressentir profondément comme un plaisir lié à la pulsion de mort, ou une jouissance devant le spectacle de la souffrance. Ce plaisir concorde avec une certaine difficulté avec la gratuité du plaisir esthétique et la catharsis aristotélicienne, habituellement invoquées par les auteurs et les critiques de théâtre.

On conçoit que les horreurs des guerres de Religion, qui suivirent de près l'apparition des premières tragédies, aient été immédiatement reçues par les lettrés comme l'irruption de la matière tragique dans le monde réel, et que la tragédie ait pu être ressentie aux moments de crise extrême comme « la métaphore expressive du vrai »⁶. On peut penser que de tout temps, elle restera un moyen puissant pour inviter le spectateur à prendre conscience des conséquences funestes du dérèglement des passions.

⁵ Antonin Artaud, *Lettre à Jean Paulhan*, 16 déc. 1932.

⁶ L'expression est de Marie-Madeleine Fragonard, *La Plume et l'épée, la littérature des guerres de religion en France*, Paris : Gallimard, 1989, p. 21.