

Université Jean Moulin Lyon 3

École doctorale : Lettres - Langues - Linguistiques – Arts (3LA)

# **Le langage des blessures chez Shakespeare**

par Clifford J.J. ARMION

thèse de doctorat en Littératures

sous la direction de Brigitte GAUTHIER

présentée et soutenue publiquement le 19 mars 2010

Membres du jury :

Danièle BERTON-CHARRIERE, Professeur, Université de Clermont-Ferrand

Jean-Jacques CHARDIN, Professeur, Université Strasbourg 2

Francis GUINLE, Professeur, Université Lyon 2

Brigitte GAUTHIER, Professeur, Université Lyon 3

# Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier tous les enseignants qui m'ont aidé et soutenu durant mes quatre années de doctorat. Je remercie Brigitte Gauthier, dont les critiques et les encouragements m'ont permis de mener à bien ce travail. Je tiens aussi à saluer l'aide généreuse d'Yves Peyré et des membres de l'IRCL de Montpellier, ainsi que le soutien amical de mes anciens professeurs de prépa-concours, Alain Suberchicot, Anne Dromart et Geneviève Lheureux.

Je remercie l'ensemble de ma famille et de mes amis pour leur soutien sans faille, et tout particulièrement mes relecteurs : Patricia, Myrtille, Laurent, Christian et Sylvie.

# Avant-propos

Dans un souci de cohérence et de lisibilité des références au texte shakespearien, une édition unique sera employée pour l'ensemble des citations. Au-delà d'une large diffusion rendant aisée la recherche des passages mentionnés, le choix de la seconde édition des Oxford *Complete Works*<sup>1</sup> s'explique par la rigueur de l'établissement des textes, mais aussi par la présence des deux versions de *King Lear*, l'in-quarto de 1608 et le texte modifié de l'in-folio de 1623, dont certaines variations feront l'objet d'une étude approfondie.

La datation des pièces et des poèmes, inscrite dans le sommaire de la seconde édition Oxford, servira également de référence tout au long du présent travail de recherche. Réduisant la période de composition de chaque œuvre à un maximum de trois ans, elle présente l'intérêt d'émettre une hypothèse cohérente quant à la chronologie de l'ensemble du corpus shakespearien. Le travail sur les dates effectué par les éditeurs des Oxford *Complete Works* nous permettra notamment de resituer chaque pièce étudiée dans la perspective de l'ensemble de l'œuvre, afin de mieux souligner l'évolution du motif de la blessure ainsi que de ses résonances au sein de l'écriture shakespearienne.

L'ensemble des titres et des personnages seront mentionnés en anglais. Ce choix doit permettre de distinguer les noms de souverains, cités dans leur équivalent français, et leurs miroirs fictifs. Dans la même optique, les personnages de Shakespeare inspirés de la mythologie seront différenciés de leurs sources classiques. Les traductions du texte shakespearien ne seront quant à elles utilisées que lorsqu'elles apporteront un éclairage interprétatif sur l'œuvre originale. Les deux textes français publiés chez Gallimard aux éditions de la Pléiade, celui de Francois-Victor Hugo et celui de Jean-Michel Déprats, apparaîtront notamment au côté des excellentes traductions publiées par les éditions Robert Laffont entre 1995 et 2000.

Notons enfin que les citations bibliques en langue anglaise seront issues de la *King James Bible*<sup>2</sup>. Bien que cette traduction soit postérieure aux écrits de Shakespeare, elle constitue une synthèse des versions diffusées dans l'Angleterre du seizième siècle, telles la *Geneva Bible* ou bien encore la *Tyndale Bible*. Le texte français de la *Bible de Jérusalem*<sup>3</sup> sera également cité,

---

<sup>1</sup> William Shakespeare, *The Complete Works, Second Edition*, Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, eds., Oxford, Oxford University Press, 2005.

<sup>2</sup> *The Bible, Authorised King James Version with Apocrypha*, Oxford, Oxford University Press, 1998.

<sup>3</sup> *La Bible de Jérusalem*, Paris, Éditions du Cerf, 2005.

particulièrement lorsqu'il s'agira non plus de souligner les similitudes des images, du lexique et de la syntaxe permettant d'associer le texte shakespearien aux textes sacrés, mais plutôt de démontrer l'héritage des notions bibliques dans l'œuvre du dramaturge.

# Introduction

*On ne peut évidemment pas se servir d'une écriture simple, elle ne doit pas tuer sur-le-champ, mais en moyenne dans un délai de douze heures ; c'est à la sixième heure que l'évolution doit se dessiner. Il faut donc que l'écriture proprement dite s'accompagne d'une foule d'arabesques ; l'inscription même n'entoure le corps que d'une étroite ceinture ; le reste de la peau est destiné aux ornements.*

*Franz Kafka, La Colonie pénitentiaire.*

Entre altérations destructrices du corps humain et traits signifiants, les blessures définissent les personnages du corpus shakespearien. Qu'elles soient aliénatrices ou constitutives de leur essence, elles assument toujours une fonction dramatique au sein des pièces, mais aussi des poèmes. L'évocation des liens unissant les notions de langage et de blessure nous renvoie à l'image de l'étonnante machine inventée par Kafka dans *La Colonie pénitentiaire*<sup>4</sup>. Cet instrument de torture, qui inscrit des caractères et des dessins dans les chairs du condamné, conduit ce dernier tout à la fois vers la souffrance et vers une épiphanie libératrice. Dans la nouvelle de Kafka, la justice est rendue par le sens de l'inscription, correspondant à la sentence du condamné, ainsi que par la douleur qui l'accompagne. Au sein du corpus shakespearien comme dans l'univers de Kafka, le motif de la blessure est indissociable des notions de sens et de souffrance. Cette dernière a fait l'objet d'une analyse admirable dans la thèse de Marie Christine Munoz intitulée *Homo Dolens : souffrance de l'âme, souffrance du corps dans les œuvres de William Shakespeare*<sup>5</sup>. Face à ce travail de recherche demeure un vaste champ d'investigation que nous nous proposons d'explorer : celui du sémantisme des chairs blessées. Notre travail portera ainsi sur les plaies, les incisions, et les cicatrices, qui font du corps des personnages de Shakespeare un palimpseste dont nous chercherons à mettre au jour les différentes couches de sens.

En préambule à ce travail de recherche, il nous paraît essentiel d'en retracer les origines. C'est à l'occasion d'une année de maîtrise passée à Londres et d'un mémoire consacré à l'historique des représentations de *Titus Andronicus* qu'est né un intérêt pour l'étude diachronique de la réception et de la compréhension de la violence dans les œuvres de Shakespeare. Rappelons que la première tragédie du dramaturge, qui connut un succès

---

<sup>4</sup> Franz Kafka, *La Colonie pénitentiaire*, traduit de l'allemand par Alexandre Vialette, Paris, Gallimard, 1948 (1919), p. 22.

<sup>5</sup> Marie Christine Munoz, *Homo Dolens : souffrance de l'âme, souffrance du corps dans les œuvres de William Shakespeare*, Charles Whitworth, dir., Université Montpellier III, 1999.

retentissant depuis ses premières mises en scène et jusqu'au début du dix-huitième siècle, disparut ensuite des scènes professionnelles anglaises pendant près de deux cents ans avant de retrouver sa place dans le répertoire des grandes compagnies à partir des années 1920. Si l'on s'en tient aux écrits des critiques et des hommes de théâtre des dix-huitième et dix-neuvième siècles, la pièce ne saurait être considérée comme constitutive de l'œuvre du grand poète anglais en raison de ses scènes de violences alors jugées vulgaires et absurdes. Notons qu'en 1904, lorsque A.C. Bradley publie le célèbre ouvrage critique intitulé *Shakespearean Tragedy*, il met *Titus Andronicus* à l'écart de ses considérations : « even if Shakespeare wrote the whole of it, he did so before he had either a style of his own or any characteristic tragic conception »<sup>6</sup>.

Cette remarque nous invite à nous interroger sur les facteurs socioculturels qui, encore au début du vingtième siècle, empêchaient l'un des plus brillants observateurs du théâtre élisabéthain de s'émerveiller face à la poésie et à l'audace de *Titus Andronicus*. Au-delà du tabou de la violence et de la mort représentées, qui caractérise les sociétés urbaines occidentales jusqu'à la banalisation de l'image du cadavre et du corps blessé liée au développement des médias de masse, le rejet de la première tragédie de Shakespeare peut s'expliquer par l'ignorance des codes symboliques développés par le dramaturge. Dans une pièce où la blessure et la mutilation évoquent la destruction de la civilisation, les actes de violence tels que le viol ou les démembrements sont le signe de l'entrée de la barbarie dans la cité : une barbarie qui ne sera expurgée que par une saignée salvatrice, un final sanglant.

Ainsi, face à l'attitude changeante des spectateurs et des critiques à l'égard de *Titus Andronicus*, nous émettrons l'hypothèse d'un langage de la violence dont les blessures constituent les caractères signifiants. Cet idiome, dont les signes sont nés de la culture de l'Angleterre médiévale et renaissance, et dont le sens s'est ensuite érodé au fil des décennies, semble trouver de nouveaux échos dans l'esprit des spectateurs du vingtième siècle empreints des découvertes de la psychologie, de la psychanalyse et de l'anthropologie. Il conviendra ainsi d'étudier tout à la fois les fondements historiques du symbolisme de l'ouverture et de la dégradation des chairs, mais aussi les textes scientifiques du siècle passé, qui par l'étude de l'inconscient et des comportements humains, mettent en évidence la lointaine étymologie du langage des plaies. C'est par cette double clef de lecture que nous nous proposons de déchiffrer les signes langagiers que constituent les plaies décrites et mises en scène dans l'œuvre de Shakespeare.

---

<sup>6</sup> A.C. Bradley, *Shakespearean Tragedy*, Londres, Macmillan, 1969 (1904), p.xv.

Tout au long de cet ouvrage, nous étudierons le motif de la blessure par le prisme de la notion de langage. Cependant, avant d'aborder l'hypothèse d'un idiome des blessures, il convient de définir l'élément central de notre sujet d'étude. Selon le lexicographe Randle Cotgrave, auteur d'un dictionnaire français-anglais<sup>7</sup> publié en 1611, le terme de blessure renvoie à toute trace imprimée sur la chair : « A wound, or hurt; an (offensive or painfull) blow, cut, bruise, or skarre; also, a wounding, or hurting ». Cette définition, qui se limite à une longue énumération de synonymes approximatifs, fait néanmoins apparaître deux traits essentiels de la notion de blessure. Cause de douleur et conséquence d'un geste d'agression, elle est tout d'abord intimement liée aux souffrances de la guerre, du meurtre, de la torture. Ensuite, Cotgrave associe dans cette définition la plaie et la cicatrice, le coup et l'ecchymose, suggérant ainsi la permanence de la marque imposée au corps. Si la blessure et ses effets s'inscrivent dans la durée, il convient cependant de la distinguer de la mutilation que Cotgrave définit comme une réduction du corps : « To mutilate, mame, lame; to make imperfect, or defective; to cut off, diminish, or take away a part of ».

Notons que le démembrement, l'ablation et la diminution des chairs, qui sont constitutives de la mutilation, dépassent le sémantisme de la blessure sans toutefois l'exclure complètement. Si notre travail ne s'attachera pas à l'étude de la livre de chair que Shylock menace de prélever sur le corps d'Antonio dans *The Merchant of Venice*, il devra néanmoins analyser la perte d'intégrité corporelle, la blessure, et le saignement, qui en sont les corrélats dans une pièce où la blessure contemplée et redoutée constitue un motif central. Dans un ouvrage juridique publié en 1579 et intitulé *An Exposition of Certain Difficult and Obscure Words, and Terms of the Laws of this Realm*, William Rastell souligne la perméabilité des notions de corps blessé, de corps mutilé, et de corps estropié. Selon lui, les individus blessés aux yeux, les hommes dont les os ont été brisés ou arrachés, ainsi que ceux dont les tendons sont sectionnés par une blessure, doivent être reconnus comme mutilés et estropiés, car leur force physique et leur aptitude à combattre sont réduites. À l'inverse, certaines blessures entraînant une diminution des chairs et une déformation du corps ne peuvent être considérées comme mutilatrices selon la loi :

*But the cutting off an eare, or nose, or breaking of the hinder teeth, or such like, is no maihim, because it is rather a deformity of the body, then diminishinge of strength. And if the lustice stande in doubt whether the hurt be a maihim or not, they vse, & wil of great discretion take the helpe and opinion of some skilfull Surgeon, to consider thereof, before they determine vppon the case.*<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.

<sup>8</sup> William Rastell, *An Exposition of Certain Difficult and Obscure Words, and Terms of the Laws of this Realm*, Londres, Richard Tottell, 1579. (STC : 1579-98 / 20706.5)

En laissant aux chirurgiens le soin d'établir le verdict final dans les cas litigieux, le juriste souligne la confusion inextricable des notions de blessure et de la mutilation dans l'Angleterre du seizième siècle. Si l'on s'en réfère à la définition de Rastell, l'énucléation de Gloucester dans *King Lear* doit être considérée comme une mutilation, alors même que la langue sectionnée de Lavinia, dans *Titus Andronicus*, ne peut prétendre à ce statut. Nous nous proposons de passer outre cette distinction juridique pour nous concentrer sur les plaies béantes laissées sur le visage de Gloucester, ainsi que sur les blessures inguérissables, physiques et symboliques, reçues par le corps de Lavinia. Les premières seront étudiées dans le contexte d'une pièce où la blessure est associée de manière récurrente à une perte de la force et de la virilité des corps masculins. À l'inverse, les mutilations de Lavinia seront analysées comme la marque d'une « souillure » irrémédiable du corps féminin.

Notons que selon Cotgrave, si seule la mutilation entraîne la perte irrémédiable d'une partie du corps, la plaie est elle aussi responsable d'une dégradation et d'une perte. Dans sa définition du verbe blesser, le lexicographe anglais évoque le saignement et le décollement de la peau : « To wound, or hurt; (whether by a bloudwipe, dry blow, or bruise) to ulcerate, or fret off, the skin ». L'effusion de sang annonçant la mort, ainsi que l'ouverture potentiellement révélatrice de l'enveloppe charnelle, suggérées par la définition du dictionnaire de Cotgrave, font elles aussi partie intégrante du vocabulaire de la blessure. Le symbolisme du saignement des corps blessés et des cadavres, motif récurrent des pièces historiques et des tragédies de Shakespeare, devra ainsi faire l'objet d'une attention toute particulière. Une analyse de la dimension révélatrice de la plaie, héritée des pratiques de la dissection et des croyances religieuses qui faisaient de l'enveloppe charnelle le réceptacle de l'âme humaine, permettra quant à elle de mieux saisir les enjeux de l'ouverture des chairs au sein de l'œuvre shakespearienne. La plaie comme révélation d'un au-delà caché est en effet un thème central à de nombreuses pièces du dramaturge élisabéthain. Dans *Macbeth*, la blessure est le signe du liminaire et du passage dans le domaine du contre-nature. Les surfaces brisées, qu'il s'agisse des corps, du sol de l'Écosse ou de la scène du théâtre, perdent peu à peu leur intégrité pour devenir des lieux infernaux. Dans *Pericles*, les protagonistes sont atteints par une blessure invisible, comme celle qui s'ouvre à la surface de l'eau lorsque l'un d'eux tombe à la mer pour réapparaître plus tard en un autre lieu, comme dans une disparition et une renaissance baptismale.

Nous nous proposons d'étudier ici les tragédies, les pièces historiques, les comédies et les poèmes attribués à Shakespeare. Le choix de ce vaste corpus ne saurait avoir pour objectif une



étude exhaustive des blessures décrites et suggérées par le dramaturge et poète élisabéthain. Il vise à n'exclure aucun texte afin de déterminer si la blessure assume un rôle spécifique aux divers genres dramatiques et poétiques explorés par Shakespeare. Nous constaterons notamment que dans les pièces historiques, l'image de la dégradation du corps est souvent introduite pour évoquer les querelles intestines qui blessent le corps d'un royaume incarné. Ces blessures de la nation apparaissent, tout au long des pièces historiques, comme une métaphore filée de la guerre des Deux-Roses.

Il s'agira, au sein de ces différents genres, de sélectionner les occurrences les plus significatives afin de se livrer à une analyse approfondie de ces dernières. Ainsi, certaines comédies comme *The Two Gentlemen of Verona*, au sein desquelles le motif de la blessure est absent ou peu signifiant, ne seront pas mentionnées, ou n'occuperont qu'une place limitée dans le présent travail de recherche. À l'inverse, les tragédies et les pièces historiques, dont le développement est indissociable du sémantisme et de la fonction dramatique des blessures, apparaîtront de manière récurrente dans les différentes parties de notre travail. Certaines scènes de *Titus Andronicus*, *Coriolanus* et *Macbeth* feront notamment l'objet de multiples lectures qui viseront à établir, par une suite ordonnée d'éclairages et d'analyses, les différentes strates qui en constituent le sens.

L'étude du motif de l'ouverture et de la dégradation des chairs sera limitée à l'acception physique de la notion de blessure. Les plaies et les cicatrices du cœur, si elles sont nombreuses dans l'œuvre de Shakespeare et plus particulièrement au sein des poèmes et des comédies, pourraient être le sujet d'un travail de recherche distinct, et ne sauraient être traitées ici dans toute leur complexité. Nous étudierons cependant certaines de ces occurrences, dans la mesure où l'image métaphorique de la blessure du cœur peut apporter un éclairage sur la blessure physique qui en est le modèle ou le référent. Notre champ de recherche s'étendra donc de la blessure représentée sur scène à la blessure décrite ou suggérée. Il sera d'autre part strictement restreint au texte shakespearien et à ses représentations. Les travaux des poètes et dramaturges de l'Angleterre renaissante ne seront exploités que dans leurs rapports à l'œuvre de Shakespeare. L'étude de la poésie de Phineas Fletcher, du théâtre de Christopher Marlowe, ou bien encore de la prose satirique de Thomas Nashe, servira notamment à mettre en exergue certaines résonances entre la culture élisabéthaine, l'écriture littéraire, et la conception shakespearienne du motif de la blessure.

Afin de valider l'hypothèse d'un langage des blessures, il est tout d'abord nécessaire d'explorer le symbolisme et les codes associés à la représentation du corps et de son altération

dans l'Angleterre de Shakespeare. Dans une première partie, nous nous emploierons à identifier les référents du signe qu'est la plaie. Le dramaturge partageait avec ses premiers spectateurs un ensemble de repères culturels sur lesquels repose le sens de la blessure en tant qu'acte langagier. Nous étudierons ces repères selon trois axes principaux et indissociables dans la culture de l'Angleterre élisabéthaine : le médical, le religieux, et l'artistique. Au croisement d'une science médicale toujours empreinte de croyance, d'une religion encourageant la découverte de la création divine par la dissection des cadavres, et d'une peinture dont l'objet principal demeure l'imagerie religieuse de la passion du Christ, se dessinera ainsi une vision cohérente de la blessure et de son sémantisme. Afin de nous approcher au plus près de ce qu'il est aujourd'hui possible de savoir sur la perception de la blessure au seizième siècle, une analyse des sources primaires sera privilégiée. Il conviendra ainsi d'étudier les traités de chirurgie et d'anatomie, les sermons de l'Église anglicane, ainsi que les tableaux et gravures produits ou importés en Angleterre depuis le Moyen Âge jusqu'au règne de Jacques I. Nous ne négligerons cependant pas les théories des spécialistes de ces divers domaines dès lors que leurs travaux auront trait à la dégradation du corps et à ses représentations. Ainsi les considérations anatomiques et chirurgicales s'appuieront-elles notamment sur les travaux de Hillary Nunn et de Jonthan Sawday.

Ces textes et ces images qui ont nourri l'imaginaire de Shakespeare et de ses contemporains constituent les référents nécessaires au déchiffrement et à la compréhension d'un langage des blessures. Une fois maîtrisé le code sous-jacent à cet idiome, il conviendra d'en explorer les fonctions à l'aune des notions de la linguistique. Nous opèrerons alors une distinction entre les blessures et les cicatrices dont la permanence du sens et l'inscription à même les chairs évoquent les caractéristiques du langage écrit, et les plaies ouvertes dont le sémantisme interprété et retranscrit par les personnages du drame suggère l'immédiateté et l'évanescence de la parole. Nous observerons que les notions de discours, d'écriture et de parole sont indissociables de l'image de la blessure dans certaines tragédies de Shakespeare. Dans Richard III notamment, les blessures parlent pour dénoncer les crimes, ce qui est logique au sein d'une pièce où trahison et conspiration sont les éléments centraux. La blessure dénonce Richard et apparaît ainsi comme un contre-pouvoir face au roi manipulateur. Cette étude de l'inscription de la cicatrice et de l'oralité de la plaie nous conduira ensuite à nous interroger sur la relation unissant le texte et l'action théâtrale : la blessure décrite et la blessure montrée. L'image du corps violenté est en effet issue d'un dialogue entre le texte et sa représentation : dans les théâtres de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, l'hypotypose, figure de style qui consiste à faire naître une image mentale par les mots, pallie les limites de l'illusion scénique.

À la fois signe écrit et acte corporel, la blessure est un vecteur essentiel de cette relation dont les données fluctuent en fonction des techniques d'illusion mises en œuvre et de l'aptitude du spectateur à imaginer les scènes qui lui sont décrites.

Enfin, le symbolisme des blessures se nourrit de glissements sémantiques dont l'abondance et la diversité suggèrent la nature essentielle du motif de l'ouverture des chairs dans le tissu dramatique de l'œuvre shakespearienne. Si l'enveloppe charnelle des personnages est exposée aux blessures, d'autres surfaces le sont elles aussi. Par le truchement de la métaphore du corps, la terre du royaume, la voûte céleste, les mers agitées, ou bien encore la scène même du théâtre, sont également sujettes aux plaies révélatrices et signifiantes. Au-delà de ces glissements de l'image du corps blessé et de son sémantisme, nous étudierons les liens symboliques qui unissent l'ouverture des chairs à la sensualité et à la sexualité. La rupture de l'hymen et la perte de la chasteté, blessures incurables et motifs récurrents du corpus shakespearien, apparaissent notamment comme l'objet d'un transfert du symbolisme des plaies guerrières et de l'incision chirurgicale révélatrice. Ces considérations nous conduiront enfin à nous interroger sur les raisons de l'omniprésence de l'image de la plaie et de ses échos métaphoriques au sein du corpus shakespearien. Il conviendra alors d'étudier, à l'aune des théories de l'anthropologie et de la psychanalyse, l'immédiateté propre au langage des blessures. Motifs constitutifs d'un imaginaire collectif dépassant les frontières de l'Angleterre et les bornes de la culture élisabéthaine, l'altération et la destruction du corps par la blessure appartiennent à l'inconscient de chacun et renvoient à l'universalité des mythes et des rituels recherchée par Shakespeare dans son théâtre comme dans sa poésie. Nous constaterons ainsi que dans *Julius Caesar*, l'image de la blessure est associée au sang sacrificiel qui coule à flot, un sang qui deviendra plus tard criminel par le discours de Mark Antony et appellera la vengeance et le déchaînement de la violence dans la cité. La notion d'un rituel manipulé et détourné de sa fonction première apparaît également dans *Coriolanus*, où les blessures de guerre du personnage éponyme doivent être montrées au peuple pour devenir les gages de son intégrité et de son dévouement à la nation. L'erreur tragique de Coriolanus sera d'ignorer le pouvoir de ce rituel. Cachées, les blessures glorieuses ne pourront exprimer leur sens et protéger le héros de la vindicte populaire.

L'ensemble de ces travaux aura pour objectif de démontrer, par l'étude du texte shakespearien mais également de ses représentations, l'existence d'une dimension langagière des corps marqués par la blessure. Cette insistance sur la nature vivante du texte de théâtre et de sa mise en scène permettra de concevoir la blessure sur un plan méta-dramatique. En effet, le tissu

narratif de la pièce de théâtre, dont la continuité est sans cesse rompue, peut être considéré comme une autre forme de glissement et de projection du motif de la blessure charnelle. À partir du lexique propre au théâtre et au cinéma, ainsi que des créations d'Antonin Artaud et des dramaturges de la seconde moitié du vingtième siècle, nous formulerons ainsi l'hypothèse d'une blessure de l'action représentée qui serait le corrélat des plaies infligées aux personnages du drame.

# Partie I

## Le motif de la blessure dans la culture élisabéthaine

Avant d'appliquer les termes de la linguistique à l'étude du motif de la blessure dans le but d'en déterminer les qualités langagières, il est nécessaire de s'approprier les codes par lesquels les Élisabéthains interprétaient le sens des plaies montrées ou suggérées sur les scènes des théâtres londoniens. En effet, la culture partagée par Shakespeare et ses premiers spectateurs apparaît comme une clef de lecture indispensable en vue d'une compréhension satisfaisante du symbolisme des blessures. Si les allusions à la mythologie et à la littérature classique sont encore accessibles à une partie des spectateurs modernes, la grande majorité des références ayant trait à la culture populaire de l'Angleterre élisabéthaine échappe aujourd'hui au public des théâtres, mais aussi aux critiques qui étudient le texte shakespearien. Afin de comprendre le langage complexe de la blessure, il convient donc d'identifier les sources et les fondements de son sémantisme. Les pratiques de la médecine renaissante, auxquelles étaient exposés les habitants de la capitale britannique, apparaissent notamment comme constitutives de l'image de l'ouverture des chairs dans l'esprit des premiers spectateurs de Shakespeare. L'étude de la phlébotomie, de la chirurgie, de la dissection, et des textes qui les définissent, permettront de mieux comprendre ce que représentaient le corps et son ouverture aux yeux des Élisabéthains.

L'observation des errements de la science médicale, ainsi que de son étonnante cohérence avec les croyances religieuses du seizième et du dix-septième siècle, nous conduiront ensuite vers l'analyse des textes et des sermons de l'Église anglicane qui, comme les traités d'anatomie, voient en l'organisme le siège de l'âme et présentent l'ouverture des chairs à la fois comme un acte de destruction sacrilège et comme la révélation de la complexité de la création divine. L'étude des blessures du Christ, motif central des prêches anglicans et sujet de prédilection de l'iconographie médiévale et renaissante, soulèvera enfin la question de la représentation et du symbolisme de la plaie dans l'art de l'Angleterre élisabéthaine. Signifiant la culpabilité des hommes et la rédemption qui leur est accordée, le meurtre sacrificiel et le

pardon divin, la plaie christique trouve de nombreuses résonances au sein du corpus shakespearien.

L'analyse d'une série de tableaux et de gravures appartenant à la sphère culturelle du royaume britannique permettra ensuite d'étudier le sémantisme des images communément associées par les artistes au motif de la blessure charnelle, telles la faille, le tombeau, ou bien encore la tempête et l'ouverture des cieux. Nous observerons que ces associations d'ordre métaphorique trouvent de nombreux échos dans l'œuvre de Shakespeare. Cette analyse sera également l'occasion de définir certaines notions picturales susceptibles d'apporter un éclairage original sur les images qui émergent du texte shakespearien. Le concept du sublime, développé par le philosophe anglais Edmund Burke dans son ouvrage intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*<sup>9</sup>, sera notamment évoqué en relation avec le motif de la blessure dans l'œuvre du dramaturge.

## **A) Le regard de la médecine sur la blessure**

Parmi les domaines qui ont engendré la vision particulière du public et des auteurs élisabéthains sur le motif de la blessure, la médecine et les disciplines qui lui sont associées, telles que la chirurgie et l'anatomie, apparaissent comme une source primordiale. Au croisement de la science, des croyances et du travail des artistes de la Renaissance sur le corps et son expression, les errements de la médecine et de la chirurgie de l'Angleterre élisabéthaine apportent un éclairage indispensable à la compréhension du motif de l'ouverture des chairs. Les liens qui rapprochent l'incision chirurgicale de la blessure criminelle dans les ouvrages d'anatomie et leurs illustrations justifient le besoin d'une analyse détaillée des références à la médecine dans le corpus shakespearien afin de déterminer quelles images ces allusions pouvaient susciter chez le spectateur du seizième siècle. Il conviendra ensuite de s'interroger sur la fonction de l'ouverture des chairs, qui, sur les tables des chirurgiens comme sur la scène des théâtres, permet le dévoilement du corps interne et de ses mystères. Enfin, l'exposition des traits communs au symbolisme de l'incision chirurgicale et de la plaie représentée au théâtre sera l'occasion d'une réflexion sur la pratique de la dissection, spectacle apprécié du

---

<sup>9</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (1757).

public élisabéthain, dont le déroulement empreint de théâtralité peut être considéré comme une véritable mise en scène du corps blessé.

## 1) Blessure et acte chirurgical

Au cours de la seconde moitié du seizième siècle, l'étude de l'anatomie émerge comme une science nouvelle. La redécouverte et la traduction en langue anglaise des traités médicaux de l'Antiquité comme ceux d'Hippocrate, ainsi que la diffusion grandissante des travaux des anatomistes du continent, tel le *De corporis humani fabrica* de Vésale publié en 1543, offrent de nouvelles perspectives à la médecine de l'Angleterre élisabéthaine. Les contenus de l'enveloppe charnelle, considérés jusqu'au début du seizième siècle comme le siège mystérieux de l'âme, deviennent alors un objet d'étude, de science, et de curiosité.

Il est étonnant de constater que dans l'Angleterre de Shakespeare, l'anatomie en tant que science de la connaissance du corps était tout à fait dissociée de ce que la médecine considère aujourd'hui comme son corrélat immédiat : la pratique de la chirurgie. En effet, les professeurs de médecine qui possédaient la connaissance des mécanismes internes du corps humain n'exerçaient leur art que par la prescription de médicaments. La chirurgie, mais aussi la pratique de la dissection, étaient la prérogative d'une autre catégorie de professionnels de la médecine, les *barber-surgeons*. Hillary Nunn, auteur d'un ouvrage sur la dissection et le spectacle dans les tragédies de la Renaissance anglaise, propose une excellente définition de ces premiers chirurgiens : « illiterate workhorses of early modern medicine who provided more practical, if more obviously gruesome, hands-on treatment of the ill »<sup>10</sup>. Comme le suggère cette citation, les *barber-surgeons* ne possédaient du corps humain qu'une connaissance empirique. Leur pratique chirurgicale était en conséquence limitée au soin des blessures, aux saignées, ainsi qu'à l'arrachage de dents, le terme *barber* faisant référence à la dentisterie. Au-delà de ces menus actes de chirurgie, les *barber-surgeons* avaient aussi autorité à pratiquer les dissections, que ce fût sous la direction de professeurs de médecine et dans le cadre des universités ou bien encore dans leur propre théâtre londonien, devant un public animé par la curiosité et le goût des spectacles sanglants. Jonathan Sawday, dans un ouvrage intitulé *The Body Emblazoned*<sup>11</sup>, précise que les autorités judiciaires octroyaient chaque année aux *barber-surgeons* un nombre donné de cadavres de condamnés qu'ils

---

<sup>10</sup> Hillary M. Nunn, *Staging Anatomies, Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Londres, Ashgate, 2005, p. 8.

<sup>11</sup> Jonathan Sawday, *The Body Emblazoned, Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres, Routledge, 1995, pp. 60-61.

allaient eux-mêmes récupérer à la potence, souvent au prix d'une confrontation violente avec la famille du défunt. La tâche peu glorieuse de la récupération des corps qui leur étaient attribués contribuait à la mauvaise réputation des *barber-surgeons* dans la capitale britannique. Les dissections publiques, qui suivaient de peu les exécutions capitales et dont la première mention date de 1561, conféraient aux premiers chirurgiens une image de bouchers mercenaires, bien loin de la respectabilité attachée au corps médical : une image renforcée par les anecdotes qui circulaient à Londres concernant le manque de compétences et de discernement des *barber-surgeons*. Sawday indique notamment dans son ouvrage que certains condamnés mal exécutés pouvaient être apportés encore vivants sur la table de dissection. En 1587, l'un d'eux eut la cage thoracique ouverte par un *barber-surgeon* avant que ce dernier ne s'aperçoive que le cœur battait encore.

Cette mauvaise réputation des premiers chirurgiens, née des dissections publiques conduites dans la seconde moitié du seizième siècle, apparaît dans le théâtre de Shakespeare. Lorsque le roi Lear, assimilant sa peine et sa folie à une blessure crânienne, demande le secours d'un chirurgien, « Let me have a surgeon ; / I am cut to the brain », c'est un docteur en médecine, et non un *barber-surgeon*, que l'on appelle à ses côtés :

*Doctor: So please your majesty*

*That we may wake the King? He hath slept long.*

*Cordelia: Be governed by your knowledge, and proceed*

*I'th' sway of your own will. Is he arrayed?*<sup>12</sup>

Le respect montré par Cordelia à l'égard du docteur chargé de soigner son père, ainsi que la confiance dont elle fait preuve envers ses connaissances, suggèrent l'estime dont bénéficiaient les médecins dans l'Angleterre de Shakespeare. C'est à l'inverse dans un accès de démence que Lear demande un chirurgien, bien incapable de soigner son mal. L'on pourrait même émettre l'hypothèse qu'en prétendant avoir le crâne brisé, le vieux roi espère secrètement que le trépan d'un piètre chirurgien mettra fin à ses souffrances. En effet la trépanation que pratiquaient les *barber-surgeons* en cas de fracture crânienne profonde aboutissait-elle aussi souvent à la mort immédiate du patient qu'à sa guérison.

Notons que cette image peu glorieuse du chirurgien est développée dans *The Unfortunate Traveller*, roman écrit par le célèbre satiriste élisabéthain Thomas Nashe et publié en 1594. Le protagoniste et narrateur du récit, capturé dans une maison de Rome, est vendu à un médecin juif nommé Zacherie pour être disséqué :

---

<sup>12</sup> *King Lear* (Q), xxi.15-18.



*Zadoch, as all Jews are covetous, casting with himself he should have no benefit by casting me off the ladder, had another policy in his head. He went to one Doctor Zacherie, the Pope's physician, that was a Jew and his countryman likewise, and told him he had the finest bargain for him that might be. 'It is not concealed from me,' saith he, 'that the time of your accustomed yearly anatomy is at hand, which it behoves you under forfeiture of the foundation of your college very carefully to provide for. (...) Be it known unto you, I have a young man at home fallen to me for my bondman, of the age of eighteen, of stature tall, straight-limbed, of as clear a complexion as any painter's fancy can imagine'<sup>13</sup>.*

Le satiriste anglais s'amuse ici des méthodes peu scrupuleuses employées par les universités et les théâtres de dissection pour obtenir des cadavres présentables en nombre suffisant. Publié avant la composition de *The Merchant of Venice*, ce texte a vraisemblablement servi de modèle à l'élaboration du personnage de Shylock. Le Docteur Zacherie et l'usurier juif de Shakespeare partagent en effet la même volonté de mutiler le corps d'un chrétien présenté comme une innocente victime. Dans le passage de Nashe reproduit ci-dessus, les critères de choix du sujet disséqué suggèrent la primauté du spectaculaire sur le scientifique. Comme la muse d'un peintre, la victime du *barber-surgeon* doit avoir le teint clair et un corps bien proportionné. Le corps apparaît ainsi comme un objet esthétique mis en scène et non comme la simple matière d'une expérience scientifique. Notons qu'après avoir examiné le visage et les membres du narrateur, Zacherie lui entaille le bras pour observer la fluidité de son sang : « he pierced my arm to see how my blood ran »<sup>14</sup>. L'effusion de sang qui accompagnera l'ouverture des chairs sur la table des *barber-surgeons* apparaît ici plus importante aux yeux du médecin que la dimension scientifique et pédagogique de la dissection publique. Au-delà de cette allusion à la dissection comme spectacle sanguinaire, Nashe souligne le charlatanisme associé aux médecins spécialisés dans ces pratiques. Dans la cuisine du Docteur Zacherie, véritable prolongement de la table de dissection, chaque rebut devient source de profit : « Out of bones, after the meat was eaten off, he would alchemize an oil that he sold for a shilling a dram »<sup>15</sup>. La respectabilité du titre de docteur en médecine est ici exploitée par Zacherie pour bernier les clients naïfs de sa boutique d'apothicaire.

La piètre réputation des dissections publiques et de leurs acteurs, suggérée par le texte shakespearien et illustrée par la satire de Nashe, demeure ancrée dans la culture populaire anglaise jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. En 1751, William Hogarth compose une série de quatre gravures représentant la cruauté de la capitale anglaise : *The Four Stages of Cruelty*. Les trois premières tables montrent les différentes étapes de l'existence d'un Londonien

---

<sup>13</sup> Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller*, Londres, Penguin classics, 1985 (1594), p. 348.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 349.

<sup>15</sup> Thomas Nashe, *op.cit.*, p. 350.

nommé Nero, en référence à l'empereur sanguinaire. Hogarth le dépeint tour à tour torturant un chien, battant son cheval près d'une taverne où se déroulent des matchs de boxe, puis arrêté par la police et condamné à mort pour avoir égorgé sa compagne. La dernière des quatre gravures, intitulée *The Reward of Cruelty*, représente le cadavre de Nero, la corde de la potence toujours autour du cou, allongé sur la table de dissection des *barber-surgeons*.

Fig.1 : William Hogarth, *The Reward of Cruelty*, 1751, gravure.

Reproduit dans le catalogue en ligne des collections de la Northwestern University, Illinois, USA ([www.library.northwestern.edu](http://www.library.northwestern.edu)).



Le personnage de Hogarth, après avoir mené une existence empreinte de cruauté, reçoit ici la récompense, *reward*, de son comportement. Choisi pour représenter le stade ultime de la cruauté, la dissection publique est exposée par Hogarth comme un spectacle morbide, dénué de vocation scientifique. La scène correspond aux dissections déjà pratiquées dans l'Angleterre de Shakespeare : un amphithéâtre aux boiseries ouvragées, décoré de squelettes dans des postures diverses, et un professeur de médecine assis en hauteur, supervisant le travail d'un *barber-surgeon* affairé sur le cadavre d'un condamné. À la figure d'érudition et d'autorité que représente le médecin sur sa chaire est opposé le chirurgien malvoyant dont la main gauche est plongée dans les entrailles du cadavre alors que la droite brandit un couteau de boucher. Un second *barber-surgeon*, ou peut-être est-ce un étudiant en médecine, est occupé à énucléer Nero dont le crâne percé d'une large vis est tenu en l'air par une invraisemblable poulie. Par terre, un chien se repaît du cœur de Nero que le valet chargé de

recupérer les organes a laissé tomber. Enfin, Hogarth représente un chaudron bouillonnant et rempli d'ossements. Il s'agit là d'une référence à la méthode utilisée dans les universités et les amphithéâtres d'anatomie pour nettoyer les os des cadavres avant de les assembler avec des pièces de cuivre dans le but de les exposer. Cette pratique, déjà commune au seizième siècle, est notamment représentée dans une illustration du *Fabrica* de Vésale, publié en 1543. Dans la gravure de Hogarth, le chaudron des *barber-surgeons* ne va pas sans évoquer la marmite cannibale, soulignant la cruauté et le barbarisme des dissections publiques et de ceux qui les pratiquent. Autour de la scène, derrière une rangée de médecins, les gens de la bonne société s'amuse des squelettes décoratifs et observent avec complaisance le travail du *barber-surgeon*. La dissection publique est ici représentée par Hogarth comme une manifestation de cruauté grotesque et injustifiable. Dans cette composition, le peintre et graveur satirique anglais identifie le métier du *barber-surgeon* comme le symbole de la barbarie et de la cruauté dont sont capables ses contemporains, soulignant ainsi l'image de boucher qui était encore associée à cette profession plus d'un siècle après la mort de Shakespeare.

L'art des *barber-surgeons*, bien qu'il diffère grandement de celui des chirurgiens modernes, correspond néanmoins à la définition du mot *surgery* proposée par le *Oxford English Dictionary* : « The art or practice of treating injuries, deformities, and other disorders by manual operation or instrumental appliances »<sup>16</sup>. Cette définition présente les contenus sémantiques essentiels du terme *surgery*, dont les premières occurrences écrites référencées remontent au quatorzième siècle. Si la chirurgie est aujourd'hui un domaine de spécialisation et d'excellence au sein du corps médical, elle n'était à l'époque de Shakespeare qu'une discipline auxiliaire de la médecine générale, pratiquée le plus souvent par des artisans sans véritables connaissances médicales. Du traitement des blessures à la dissection du corps des condamnés, en passant par les saignées et l'arrachage de dents, les *barber-surgeons* entaillaient et réparaient l'enveloppe charnelle d'un corps humain qu'ils ne connaissaient que de manière empirique et dont ils ignoraient les mécanismes subtils. Si l'on considère les pratiques de ces chirurgiens de la Renaissance anglaise, il est aisé de les associer aux blessures du corps dont ils étaient toujours responsables, que ce fût en les soignant, notamment sur les champs de bataille où leurs services étaient souvent requis, ou bien en les infligeant par la pratique de la phlébotomie ou de la dissection.

Ainsi, dans cette médecine de l'Angleterre élisabéthaine, la limite semble ténue entre l'acte chirurgical et la blessure criminelle ou accidentelle. C'est bien sur cette perméabilité du

---

<sup>16</sup> *The Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

médical et du criminel que Shakespeare joue lorsqu'il associe le vocabulaire ou les images de la chirurgie aux corps blessés de ses personnages. Pour preuve de cette possible confusion, Hillary Nunn<sup>17</sup> observe que de nombreux manuels de chirurgie du Moyen Âge et de la Renaissance étaient illustrés du célèbre motif du *wound man*, qui représente un homme couvert de plaies béantes et entouré des armes responsables de ses blessures :

Fig.2 : Thomas Gale, *Certaine workes of chirurgerie*, Londres, 1563 (STC 1519:1), gravure.

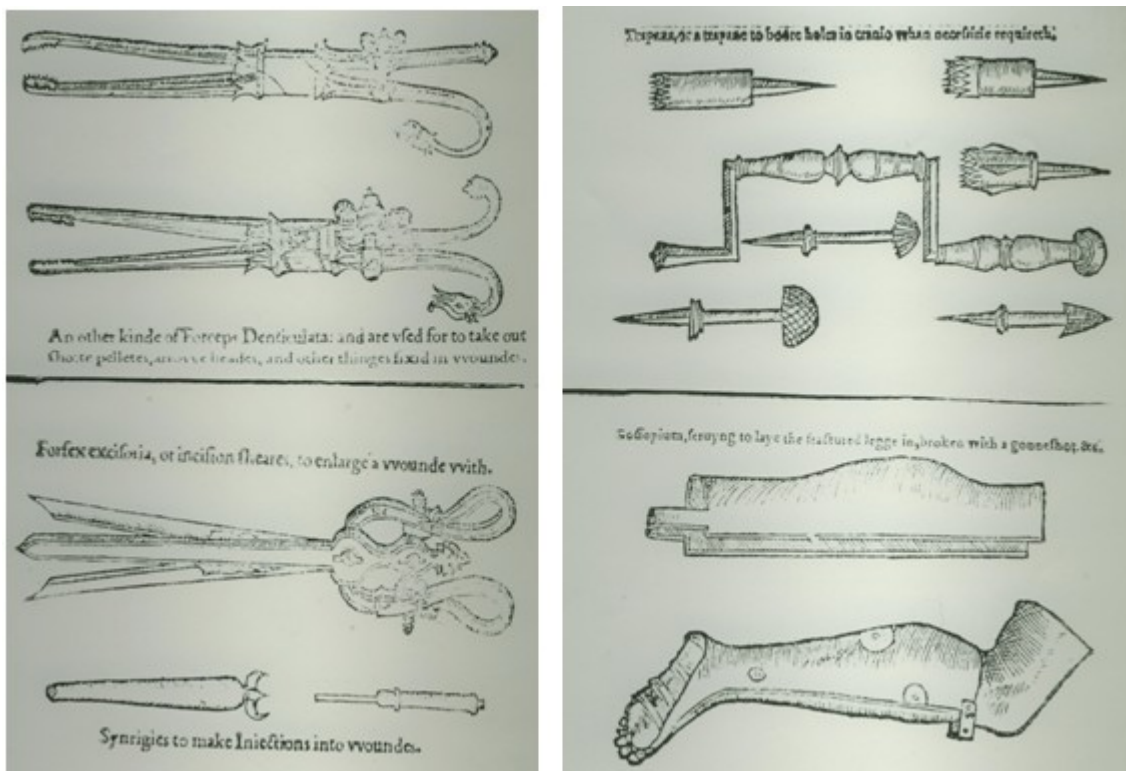


Le *wound man* reproduit ci-dessus, extrait d'un ouvrage de Thomas Gale intitulé *Certaine workes of chirurgerie*, offre une synthèse des diverses blessures criminelles auxquelles pouvaient être confrontés les praticiens du seizième siècle. Les différentes parties du corps sont ici percées, brisées ou mutilées par des couteaux, des massues, des flèches, des lances, des épées, des sabres, des marteaux et des boulets de canon. Le *wound man*, ainsi affublé d'innombrables plaies, se tient à mi-chemin entre un homme blessé sur le champ de bataille et un cadavre disséqué, rappelant par sa posture les écorchés qui illustraient les travaux de Vésale (voir fig.10). Aux gravures du *wound man* présentées dans les traités de chirurgie faisaient parfois écho des représentations d'instruments chirurgicaux servant à ouvrir les chairs des malades et des cadavres destinés à la dissection. Les objets affûtés que sont les armes blanches et les instruments de chirurgie, dont la ressemblance était particulièrement frappante à la Renaissance, se confondaient sur les pages des manuels d'anatomie. Il était par conséquent difficile de discerner l'effet des couteaux et des haches de celui des scalpels et des trépan du chirurgien, les dommages imposés au corps étant identiques :

---

<sup>17</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 78.

Fig.3: Thomas Gale, *Certaine workes of chirurgerie*,  
Londres, 1563 (STC 1519:1), gravure.



L'on observera sur ces deux double pages, illustrant le manuel de Thomas Gale, que les instruments de chirurgie du seizième siècle ressemblent à s'y méprendre aux armes responsables des blessures du *wound man*. La partie supérieure de la première gravure représente des forceps utilisés pour extraire des balles ou des têtes de flèches logées dans les chairs. Ces pinces de métal aux manches richement ouvragées pourraient aisément être confondues avec la dague enfoncée dans l'abdomen du *wound man* représenté plus haut. Le troisième forceps, appelé *forsex excisoria* ou *incision sheares*, est quant à lui destiné à élargir les blessures, ce qui pourrait en faire un outil de torture ou de dissection plutôt qu'un instrument chirurgical.

Fig.4 : Détails de la dague plantée dans le corps du *Wound Man* et des *incision shears* de la table des instruments chirurgicaux. Thomas Gale, *Certaine workes of chirurgerie*, Londres, 1563 (STC 1519:1), gravure.



La représentation du trépan et de ses accessoires, dans la partie supérieure de la planche de droite, est elle aussi édifiante. Les différents embouts en formes de fer de lance ou de tête de flèche paraissent en effet plus incisifs et plus dangereux que les armes menaçant le *wound man*. Enfin, l'atèle représentée sous le trépan évoque davantage une pièce d'armure qu'un instrument destiné à solidifier les os fracturés. Il apparaît ainsi que la blessure de guerre, la dissection, la torture et l'incision chirurgicale se confondent dans l'iconographie de ce traité. La possible confusion entre blessure criminelle et incision chirurgicale, inhérente à la juxtaposition du *wound man* et des instruments présentés plus haut, apparaît également dans cette gravure illustrant l'action des chirurgiens sur le terrain :

Fig.5 : Thomas Gale, *Certaine workes of chirurgerie*, Londres, 1563 (STC 1519:1), gravure.



Il est ici difficile de déterminer si le praticien affairé sur son patient est en train de retirer un bois de flèche d'une blessure ou s'il se prépare au contraire à plonger dans le corps du soldat un instrument chirurgical destiné à sonder sa plaie au torse. Dans cette illustration, comme dans la représentation des instruments chirurgicaux et des armes entourant les blessures du *wound man*, la blessure criminelle et l'acte chirurgical se superposent et se confondent. Notons enfin que dans l'Angleterre de Shakespeare, les armes blanches et les instruments chirurgicaux étaient fabriqués par les mêmes artisans. Les enseignes de leurs échoppes illustraient la diversité de leurs activités. Sir Ambrose Heal, auteur d'un ouvrage intitulé *Signboards of Old London Shops*, évoque notamment une enseigne de coutelier londonien

représentant une dague entourée de plusieurs objets de la vie quotidienne mêlés à de nombreux instruments chirurgicaux : ciseaux, trépan, rasoir, scie de chirurgien, peigne, scalpel, pincés et couteaux de saignées<sup>18</sup>. Cette origine commune du scalpel du chirurgien et de la dague du meurtrier, affichée dans les rues de la capitale, confirme la confusion entre blessure criminelle et acte chirurgical qui émane de l'illustration des ouvrages étudiés plus haut.

Si les gravures qui illustrent les traités de chirurgie exhibent les plaies béantes et les mutilations auxquelles est confronté le praticien, ainsi que les ouvertures qu'il doit pratiquer dans le corps de ses patients, le texte même de ces ouvrages dépeint en détails l'horreur de la blessure. Prenons l'exemple du *Traité sur les blessures crâniennes* d'Hippocrate, écrit au quatrième siècle avant Jésus-Christ, et traduit en latin, puis en anglais, au milieu du seizième siècle<sup>19</sup>. Dans cet ouvrage qui fut largement diffusé au cours de la Renaissance, le chirurgien de l'Antiquité, dont le nom est mentionné par Shakespeare dans *The Merry Wives of Windsor*, décrit avec une précision minutieuse les conséquences des coups portés à la tête lors des combats. Il évoque les saignements abondants qui résultent des blessures aux tempes ainsi que les spasmes violents qui précèdent la mort du patient. Il décrit aussi les signes des traumatismes crâniens et la couleur rouge puis jaunâtre que prend l'os nécrosé, précisant que lorsque le coup est porté à l'arrière du crâne, où l'os est plus épais, les suppurations atteignent plus lentement le cerveau. Cette vision détaillée des blessures crâniennes et de leur dégradation progressive est suivie de la description des soins préconisés par Hippocrate : il convient selon lui de mettre l'os à nu puis de le nettoyer afin d'ôter les humeurs qui pourraient nuire à la détection des lésions. Lorsqu'une faille superficielle apparaît, le chirurgien doit gratter le crâne avec une râpe afin d'assainir l'os. Cependant, si ce dernier présente une fracture profonde, il faut avoir recours au trépan qui permet l'ablation d'une partie de la boîte crânienne, évitant ainsi les tumeurs.

Hippocrate décrit les différentes étapes de la trépanation qui consiste à scier l'os au moyen d'un outil circulaire en prenant garde de ne pas enfoncer l'instrument dans le cerveau au moment critique où la rondelle d'os se détache sous le trépan. Il explique ensuite que le médecin doit combler la plaie à l'aide d'une mèche de tissu pour éviter que les humeurs ne s'accumulent dans la cavité créée. Le médecin va même jusqu'à détailler les symptômes nécessitant une trépanation immédiate :

---

<sup>18</sup> Sir Ambrose Heal, *Signboards of Old London Shops*, Londres, B.T. Batsford, 1947, p. 60.

<sup>19</sup> Hippocrates, *On Head Wounds, Translation and commentary by Maury Hanson*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.

*(...) fever will, as a rule, seize the patient within fourteen days in winter, and in summer fever seizes him after seven days. And when this occurs the wound becomes discoloured and a small amount of serous discharge flows from it and the inflamed tissue dies out of it and it becomes glutinous and looks like salted fish, its color a livid red. Then the bone begins to necrose, and, while remaining smooth, it becomes dark-colored and finally turns pale yellow or off-white. (...) So if you observe the fever is seizing (the patient) and that any of these other signs accompanies it, do not waste time, but trephine the bone down to the membrane or scrape down with a rasp (...).<sup>20</sup>*

À la lecture d'un tel traité comme à la vue des gravures du *wound man*, il est souvent difficile de distinguer les effets de la blessure criminelle de ceux de l'acte chirurgical, tout aussi sanglant et brutal, qui doit la soigner. La chirurgie de la Renaissance anglaise, qui ne fait que redécouvrir les pratiques de l'Antiquité, n'est pas la science maîtrisée que l'on associe aujourd'hui aux instruments stériles et aux blocs opératoires aseptisés, mais plutôt une discipline pragmatique dissociée de la médecine. Ainsi les *barber-surgeons* de l'Angleterre élisabéthaine pratiquaient-ils un art salissant et dégradant, un art qui les mettait sans cesse aux prises avec ce que leurs contemporains considéraient comme la dimension la plus basse et la plus prosaïque de l'homme : l'enveloppe charnelle et ses contenus que les autorités religieuses désignaient comme un espace impur et corrompu, ainsi que le démontrera l'étude des textes et sermons de l'Église anglicane de l'Angleterre élisabéthaine au chapitre suivant.

Notons que les traités médicaux anglais des seizième et dix-septième siècles portent sur le corps humain un regard peu flatteur. Si l'ingéniosité de la création divine, dont les mécanismes complexes du corps humain sont le reflet, fait l'objet de constants éloges, une vision plus prosaïque du corps se dessine néanmoins dans de nombreux ouvrages. *L'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton, publiée en 1621, est un exemple de cette dichotomie opposant le miracle de la création divine à la corruption et à la vulgarité de la chair. Tout à la fois médecin et théologien, Burton voit en l'anatomie humaine un exemple de la toute puissance divine mais aussi un lieu de dégradation. Gisèle Venet, auteur d'un article sur le traité de Burton, explique que ce dernier préfigure les écrits de Swift et s'inscrit dans la lignée de saint Jean Chrysostome, l'un des pères de l'Église grecque, qui dénonce dans ses homélies la corruption inhérente au corps humain :

*Bien avant Swift et sa perception excrémentielle de la nature humaine, Burton préconise la loupe grossissante des mots et nous entraîne avant l'heure du côté de Brobningnag pour mieux détourner des attraits de la beauté au vu « des boutons, des rougeurs, des taches de rousseur, des poils, des verrues, des envies, des inégalités, des rugosités, des escarres, des décolorations, des jaunissures et*

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 89.



*autant de couleurs qu'on en trouve sur le cou d'un dindon » visibles sur la peau des plus belles femmes. Théologien de la seule beauté qui n'entraîne aucune désillusion, la beauté divine, Burton est nécessairement le moraliste du discrédit sur la créature : il emprunte à Chrysostome des images d'une beauté en fait « pleine de matière puante, putride, excrémentielle ».<sup>21</sup>*

Cette opposition entre le « discrédit sur la créature » et l'éloge de « la beauté divine », présente dans les traités de médecine de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, apparaît également dans le théâtre des seizième et dix-septième siècle. Elle constitue notamment un élément central de la scène d'exposition de *The Revenger's Tragedy*, une pièce attribuée à Thomas Middleton et jouée pour la première fois en 1606. Le protagoniste, nommé Vindice, entre sur scène en tenant dans ses mains le crâne de sa bien-aimée, empoisonnée neuf ans plus tôt par le Duc :

*Thou sallow picture of my poisoned love,  
My study's ornament, thou shell of death,  
Once the bright face of my betrothed lady,  
When life and beauty naturally filled out  
These ragged imperfections,  
When two heaven-pointed diamonds were set  
In those unsightly rings – (...)<sup>22</sup>*

Le crâne cireux, *sallow*, couvert de rugosités, *ragged imperfections*, évoque la profusion de détails du texte d'Hippocrate sur les blessures crâniennes cité plus haut. Il est opposé à la description d'un visage lumineux, *bright face*, dont les yeux étaient tels des diamants pointés vers le ciel. Notons que l'œil était considéré par les médecins des seizième et dix-septième siècle comme une preuve de la perfection et de la complexité de l'œuvre divine. Les yeux regardant le ciel, fenêtres de l'âme et symboles de la complexité miraculeuse de la création, s'opposent ainsi au crâne putride qui n'est que le réceptacle de la mort, « shell of death ». La description conjointe du crâne et de ce qu'il était autrefois met en exergue la dichotomie que reconnaît Gisèle Venet chez Burton. Le corps est un objet de corruption, et la chair ne saurait avoir de beauté que lorsqu'elle est animée. Cette thématique apparaît également dans le corpus shakespearien, et plus particulièrement dans *Hamlet*. Lors de la scène du cimetière, le jeune prince observe les crânes exhumés par le fossoyeur et se souvient du visage de Yorick, dont les ossements viennent d'être sortis de terre : « Here hung those lips that I have kissed I

---

<sup>21</sup> Gisèle Venet, « Ombres portées sur la beauté : Burton et *L'Anatomie de la mélancolie* (1621) » (13-20), dans Line Cottagnies, Tony Gheeraert et Gisèle Venet, eds., *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque du 16<sup>ème</sup> au 18<sup>ème</sup> siècles*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 19.

<sup>22</sup> Thomas Middleton, *The Revenger's Tragedy*, I.i.14-20, R.A. Foakes, éd., Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 31-32.

know not how oft »<sup>23</sup>. Dans une tragédie où la destruction et la décomposition des corps constituent un thème central, l'image du crâne de Yorick évoque les écrits de Burton et des médecins de l'Angleterre de Shakespeare. Si dans la culture élisabéthaine la chair est pour l'âme une prison corruptrice et si les os qui la sous-tendent sont le seul devenir de la dimension charnelle de l'homme, alors les blessures et les crânes exhibés sont un moyen pour le dramaturge d'évoquer la faiblesse de l'homme. Blessier et dégrader le corps, c'est donc engendrer, ou du moins mettre au jour, cette corruption endogène.

Le statut des chirurgiens de la Renaissance, mais aussi la possible confusion entre acte chirurgical et blessure criminelle émergeant de leurs pratiques et des ouvrages qui les régissent, apportent un éclairage pertinent sur le motif de la blessure au sein de l'œuvre de Shakespeare. Notons tout d'abord que les chirurgiens sont mentionnés à de nombreuses reprises dans des pièces aussi variées que *Macbeth*, *King Lear*, *Pericles*, *Romeo and Juliet*, *Troilus and Cressida*, *Othello*, *Henry V*, *1 Henry VI*, *Twelfth Night*, *A Midsummer Night's Dream* ou bien encore *The Merchant of Venice*. Avant d'observer certaines de ces occurrences, il convient de souligner que les chirurgiens ont un statut particulier dans le théâtre de Shakespeare. En effet, si les médecins et les guérisseurs officient sur scène, à l'instar de Cerimon ressuscitant Thaisa dans *Pericles*<sup>24</sup>, la pratique de la chirurgie n'est quant à elle jamais représentée.

Les chirurgiens n'avaient pas bonne réputation. Cependant, leurs prérogatives les conduisaient à assumer la responsabilité du soin des blessés sur les champs de batailles. Bien qu'aucune opération ne soit montrée sur scène, les chirurgiens sont appelés au secours de personnages importants ou ayant mérité par leur bravoure de recevoir des soins. C'est le cas dans *Macbeth*, lorsqu'un soldat couvert de sang vient porter au roi Duncan les nouvelles du champ de bataille tout en évoquant la bravoure de Macbeth et de Banquo :

*Captain : If I say sooth I must report they were  
As cannons overcharged with double cracks,  
So they doubly redoubled strokes upon the foe.  
Except they meant to bathe in reeking wounds  
Or memorize another Golgotha,  
I cannot tell –  
But I am faint. My gashes cry for help.*

---

<sup>23</sup> *Hamlet*, V.i.183-184.

<sup>24</sup> *Pericles*, xii.

*Duncan: So well thy words become thee as thy wounds:  
They smack of honour both. – Go get him surgeons.*<sup>25</sup>

Le fait que Duncan convoque plusieurs chirurgiens permet de souligner la gravité des blessures du capitaine. De plus, en mentionnant les chirurgiens, Shakespeare parachève le tableau sanglant de la scène de bataille. En effet, l'image de la blessure apparaît à trois niveaux distincts au cours du passage. Elle est tout d'abord montrée physiquement au spectateur lorsque le capitaine couvert de sang entre sur scène. Elle est ensuite dépeinte par le langage même du soldat lorsque celui-ci évoque les blessures fumantes où Macbeth et Banquo voudraient se baigner, conférant ainsi aux plaies une dimension démesurée, destinée à frapper l'imaginaire du public. Enfin, la présence de termes associés à la blessure semble destinée à susciter dans l'esprit du spectateur certaines visions familières. Ainsi le mot « Golgotha » peut-il rappeler les scènes de crucifixion des gravures et des tableaux religieux de la Renaissance qui représentaient des flots de sang jaillissant violemment du flanc du Christ en croix. (voir fig.18) Quant au terme de « surgeon », il évoque à lui seul l'odeur et la vue nauséuse des plaies béantes et des corps disséqués auxquels était associée la profession au seizième siècle. Ces deux mots prononcés et les images qu'ils font naître viennent ainsi souligner, de manière indirecte, la description et la manifestation physique de la blessure. Ce qui ne saurait être montré sur scène est ici mis en mots : la violence du combat, qui n'est pas représentée, est suggérée par un travail textuel sur la notion de blessure.

Si le corpus shakespearien est parsemé d'allusions aux activités des chirurgiens et aux images sanglantes qui leur étaient associées, certaines œuvres recèlent quant à elles des références précises à la théorie et à la pratique de la chirurgie. Au second acte de *The Merry Wives of Windsor*, par exemple, Sir Evans raille l'incompétence du docteur Caius en assurant à Page que ce médecin français ne connaît ni Galien ni Hippocrate :

*Page : I think you know him : Master Doctor Caius, the renowned French physician.*

*Evans : Got's will and passion of my heart! I had as lief you would tell me of a mess of pottage.*

*Page : Why?*

*Evans : He has no more knowledge in Hibbocrates and Gallen, and he is a knave besides – a cowardly knave as you would desires be acquainted withal.*<sup>26</sup>

Selon le pasteur gallois, Sir Evans, tout bon médecin pratiquant sur le sol anglais devrait connaître les théories de Galien et d'Hippocrate. Cette référence aux deux grands chirurgiens de l'Antiquité suggère non seulement que Shakespeare connaissait leur importance, mais

---

<sup>25</sup> *Macbeth*, I.ii.36-44.

<sup>26</sup> *The Merry Wives of Windsor*, III.i.56-63.

aussi que les noms de Galien et d'Hippocrate étaient familiers aux spectateurs de la Renaissance anglaise.

Au-delà de cette allusion aux théoriciens de la médecine et de la chirurgie antique, Shakespeare fait également référence dans ses textes aux pratiques chirurgicales dérivées de leurs ouvrages. Dans *Troilus and Cressida*, par exemple, lorsque Patroclus demande à Thersites qui se trouve dans la tente d'Agamemnon, le second lui répond par une boutade surprenante : « Patroclus : Who keeps the tent now ? / Thersites : The surgeon's box or the patient's wound »<sup>27</sup>. Thersites joue ici sur les deux sens de l'anglais *tent* qui désigne la tente, mais aussi, dans le vocabulaire de la médecine, le tampon que glissent les chirurgiens dans les blessures pour en absorber les humeurs. L'utilisation du mot *tent*, dont les plus anciennes occurrences répertoriées par le *Oxford English Dictionary* remontent aux traités de chirurgie du quinzième siècle, constitue une référence précise aux pratiques chirurgicales de l'époque élisabéthaine.

L'exercice de la phlébotomie, qui apparaît chez Hippocrate pour être ensuite développé par Galien comme une médecine préventive et un remède à de nombreuses affections, est également présent dans le corpus shakespearien. Dans *Coriolanus* par exemple, Caius Martius sortant d'une bataille victorieuse pour en engager une nouvelle, rassure l'un de ses compagnons de la sorte :

*Lartius : Worthy sir, thou bleed'st.  
Thy exercise hath been too violent  
For a second course of fight.  
Martius: Sir, praise me not.  
My work hath yet not warmed me. Fare you well.  
The blood I drop is rather physical  
Than dangerous to me.*<sup>28</sup>

Coriolanus décrit le sang versé lors de la première bataille comme bénéfique, ainsi que le suggère l'adjectif *physical*, renvoyant à la médecine et ses remèdes. Cette allusion aux bienfaits de la saignée fait écho à certains ouvrages médicaux écrits sous le règne d'Élisabeth I, tels que *English Phlebotomy* de Nicholas Gyer, paru en 1592 ou bien encore *Phlebotomy Handbook*<sup>29</sup> de Simon Haward, publié en 1601, qui préconisent la saignée en cas de

---

<sup>27</sup> *Troilus and Cressida*, V.i.10-11.

<sup>28</sup> *Coriolanus*, I.vi.14-20.

<sup>29</sup> Ouvrages mentionnés dans Catherine Belling, « Infectious Rape, Therapeutic Revenge : Bloodletting and the Health of Rome's Body », dans Stephanie Moss et Kaara L. Peterson, eds., *Disease, Diagnosis and Cure on the Early Modern Stage*, Londres, Ashgate, 2004, p. 115.

dérèglement des humeurs. Martius, personnage colérique et impulsif, paraît en effet provisoirement guéri des excès de fierté que lui reproche le peuple romain. Suite aux blessures reçues à Corioles, qu'il compare à une saignée bienfaisante, il fait preuve d'humilité en refusant les trésors qui lui sont offerts et en exprimant le souhait de voir un citoyen Volsque gracié.

L'exploitation des traités de phlébotomie élisabéthains, l'usage de termes appartenant au jargon médical, ainsi que la mention des grands chirurgiens de l'Antiquité, tendent à prouver que Shakespeare possédait une connaissance précise de la médecine et de la chirurgie de son temps, comme l'ont noté les nombreux médecins qui se sont penchés sur les textes du corpus shakespearien. Le Docteur L'Hotellier, dans sa thèse intitulée *Shakespeare au regard de la médecine*, a notamment établi le constat suivant :

*Dans toutes les citations d'ordre médical qu'on rencontre dans son œuvre, pas une qui n'éveille l'admiration par sa justesse, son détail minutieux et surtout son indéniable exactitude scientifique. (...) ce qui nous surprendra par-dessus tout dans l'ensemble de ses ouvrages c'est cette observation aiguë, cette intuition géniale qu'accompagnent, il faut bien le souligner, d'incontestables connaissances techniques de l'art médical de son époque.*<sup>30</sup>

Les propos du Docteur L'Hotellier expriment l'admiration d'un médecin du vingtième siècle face à l'exactitude et la précision toute scientifique des connaissances médicales que maîtrisait le dramaturge élisabéthain. Barbara Howard Traister, auteur d'un article intitulé « "Note her a Little Farther": Doctors and Healers in the Drama of Shakespeare », observe que les médecins interviennent davantage dans les pièces de la période jacobéenne que dans les premières œuvres du dramaturge. Les liens qui unirent Susanna Shakespeare au Docteur John Hall, médecin de Stratford qui épousa la fille du barde en 1607, pourraient selon Traister expliquer le nombre et l'exactitude des références médicales présentes dans les pièces jacobéennes<sup>31</sup>. Au sein du corpus shakespearien, le motif des blessures est régulièrement associé à l'univers de la chirurgie et aux connaissances médicales et anatomiques que Shakespeare partageait avec les premiers spectateurs de ses œuvres dramatiques.

Face à l'érudition du poète que soulignent Barbara Howard Traister ainsi que le Docteur L'Hotellier, il convient de noter que l'acte chirurgical et les images qu'il évoque apportent un trait sémantique supplémentaire au motif de la blessure. L'image de l'ouverture des chairs

---

<sup>30</sup> Pierre-François-Jean L'Hotellier, *Shakespeare au regard de la médecine, Thèse pour le Doctorat en Médecine, Université de Bordeaux, Faculté de Médecine et de Pharmacie, Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1933, p. 12.*

<sup>31</sup> Barbara Howard Traister, « "Note her a Little Farther": Doctors and Healers in the Drama of Shakespeare », dans Stéphanie Moss et Kaara L. Peterson, éd., *Disease, Diagnosis and Cure on the Early Modern Stage*, Londres, Ashgate, 2004, pp. 43-44.

peut ainsi être associée à l'effusion de sang de l'acte chirurgical, aux connaissances anatomiques des médecins, ou bien encore aux vertus curatives de la phlébotomie.

## 2) Le corps interne dévoilé

Au-delà de l'image des *barber-surgeons* et de leurs pratiques dont nous avons étudié les échos dans le théâtre de Shakespeare, la blessure peut être liée au dévoilement des mécanismes internes du corps humain. La plaie est en effet une porte ouverte sur l'organisme et ses rouages, objet d'étude pour la médecine anglaise de la Renaissance. Avant le seizième siècle, comme le rappelle Jonathan Sawday dans *The Body Emblazoned*<sup>32</sup>, le corps interne était considéré comme une entité inconnue dont l'âme était au cœur. Ce n'est que grâce à la redécouverte des ouvrages de l'Antiquité et la diffusion des traités des grands professeurs de l'Europe continentale, tel le *De corporis humani fabrica* de Vésale, publié en 1543, que l'organisme humain devient aux yeux de la médecine anglaise un véritable champ d'investigation scientifique. La pratique de la dissection se répand alors dans les villes universitaires anglaises ainsi que dans la capitale. Cependant, il apparaît que les dissections qui furent menées à Londres au seizième siècle n'avaient pas pour vocation un quelconque élargissement des connaissances médicales sur le corps. En effet, il s'agissait plutôt d'illustrer, de manière vive et colorée, les connaissances anatomiques acquises par le biais des ouvrages publiés sur le continent ou traduits des langues antiques. Les dissections prenaient souvent la forme d'un cours magistral prononcé par un professeur de médecine depuis un pupitre alors qu'un *barber-surgeon* manipulait et exposait les organes et les tissus mentionnés. Ainsi, les ouvertures que pratiquaient les chirurgiens dans la chair des cadavres étaient-elles destinées à révéler, de manière immédiate et certainement ludique aux yeux des Élisabéthains, le fonctionnement interne du corps. Dans le cadre de la dissection, l'incision permettait donc d'amener les personnes présentes vers une meilleure connaissance scientifique des contenus de l'enveloppe charnelle que les *barber-surgeons* donnaient en spectacle dans leur amphithéâtre.

La volonté de découverte scientifique ne peut cependant expliquer à elle seule l'engouement des londoniens pour les dissections. Au-delà de l'illustration des écrits médicaux, l'ouverture pratiquée à la surface du corps par l'instrument chirurgical était aussi une porte ouverte sur un organisme encore considéré comme le siège des sentiments et de l'âme humaine. En cette époque charnière où la connaissance médicale balbutiante n'avait pas achevé de détrôner les

---

<sup>32</sup> Jonathan Sawday, *op.cit.*, p. 16.

croyances, la dissection était donc à la fois une manière d'apprendre les mécanismes du corps et d'acquérir la connaissance ésotérique d'un domaine qui restait malgré tout empreint de mystère et de sacralité.

Fig.6 : Simon Huring, *An almanacke and prognosticatyon for 1551* (STC 1647:17), gravure.



Fig.7 : William Cunningham, *A newe almanacke a prognostication for 1558* (STC 1647:14), gravure.



Cette dimension révélatrice de l'ouverture des chairs, dont nous étudierons les échos dans le texte shakespearien, apparaît dans l'iconographie de l'Angleterre médiévale et renaissante, notamment dans certains motifs utilisés pour l'illustration des almanachs du seizième siècle. Les deux planches reproduites ci-dessus, caractéristiques des données astrologiques offertes

dans les livres de pronostication, représentent des corps à l'abdomen ouvert et dont chaque membre ou organe est associé à un signe ainsi qu'à une planète ou à un astre :

À l'instar des *wound-men* et des écorchés qui illustraient les ouvrages d'anatomie, les corps sont ici représentés debout, exhibant des blessures spectaculaires. Les abdomens incisés et béants, comme ceux des cadavres disséqués, laissent apparaître certains détails de l'organisme. Le cœur et les entrailles, liés respectivement aux signes du lion et de la vierge, subissent comme les autres parties du corps l'influence des astres. Les organes ne sont pas exposés dans le but de transmettre une connaissance anatomique, mais plutôt pour les caractéristiques qui leur sont associées par les croyances populaires. Le cœur, siège des sentiments, peut être source de bonté ou de méchanceté selon l'influence du soleil et du lion. Les entrailles quant à elles, ici mentionnées sous les termes de *gutters* et *bowels*, dominées par Vénus et le signe de la vierge, sont à l'origine de la bravoure ou de la couardise. Ainsi, au-delà d'une révélation des fonctions organiques du cœur et des entrailles, le corps ouvert de ce sujet de planche astrologique établit un lien entre les organes et les comportements ou sentiments qu'ils régissent. L'observation du corps interne permettrait donc une révélation du caractère et du tempérament par l'intermédiaire de leurs corrélats charnels, une hypothèse qui sera confirmée par l'étude des sermons anglicans au chapitre suivant.

Cette valeur didactique de la blessure et de la dissection apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre de Shakespeare et plus particulièrement dans les tragédies. Les blessures et les incisions chirurgicales sont présentées comme des ouvertures sur l'organisme et donc sur l'âme des personnages du drame. Dans *Staging Anatomies*, Hillary Nunn affirme par exemple que les nombreuses blessures de Coriolanus sont autant de fenêtres ouvertes sur ses pensées et ses sentiments: « apertures that might allow a glimpse at his inner motives »<sup>33</sup>. En effet, la blessure donnant symboliquement accès au for intérieur du héros est un motif récurrent au sein de la dernière tragédie romaine de Shakespeare. Alors que le militaire victorieux s'attend à recevoir le titre de consul, le peuple s'élève contre sa nomination. Ce revers de fortune est la conséquence de l'attitude méprisante de Coriolanus à l'égard du peuple qui lui demande de se plier aux rites romains en exposant les blessures reçues au combat. S'il acceptait de montrer ses cicatrices, preuves de sa valeur et de son dévouement envers Rome, le soldat obtiendrait les suffrages de la plèbe, qui n'aurait d'autre choix que d'accepter son élection, comme le souligne un citoyen avant que Coriolanus n'apparaisse face aux représentants du peuple sur la place du marché :

---

<sup>33</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 47.



*If he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them; so if he tell us his noble deeds we must also tell him our noble acceptance of them. Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful were to make a monster of the multitude, of the which we, being members, should bring ourselves to be monstrous members.*<sup>34</sup>

Les blessures, une fois montrées, deviendront comme des bouches animées par les langues des citoyens pour parler de la bravoure de Coriolanus. Incapable de saisir l'importance de ce pouvoir expressif et didactique des blessures, Caius Martius refusera pourtant de montrer ses cicatrices qui seules paraissent capables de garantir sa nomination au titre de consul et sa réconciliation avec la plèbe. C'est ce refus de montrer ses blessures reçues lors des campagnes militaires romaines qui lui sera reproché à l'issue de sa rencontre avec les représentants du peuple et qui fera basculer l'opinion en sa défaveur quelques instants après son départ :

*First citizen: No, 'tis his kind of speech. He did not mock us.*

*Second citizen: Not one among us save yourself but says*

*He used us scornfully. He should have showed us*

*His marks of merit, wounds received for's country.*

*Sicinius: Why, so he did, I am sure.*

*All the citizens: No, no; no man saw 'em.*

*Third citizen: He said he had wounds which he could show in private...*<sup>35</sup>

Sicinius, apprenant que Coriolanus n'a pas exhibé ses plaies, feint l'incrédulité et s'engouffre dans la brèche afin de convaincre les citoyens de revenir sur leur engagement et de s'opposer à l'élection de Caius Martius au titre de consul. La tragédie de Shakespeare diverge ici considérablement du récit des *Vies Parallèles* de Plutarque, pourtant suivi en tout autre point par le dramaturge. En effet, chez le biographe et moraliste grec, Coriolan se plie à l'usage et montre ses blessures à la plèbe qui le reniera pourtant au moment de l'élection :

*Martius following this custome, shewed many woundes and cuttes apon his bodie, which he had receyved in seventeene yeres service at the warres, and in many sundrie battells, being ever the formest man that dyd set out feete to the fight. So that there was not a man emong the people, but was ashamed of him selfe, to refuse so valliant a man: and one of them sayed to another, We must needes chuse him Consul, there is no remedie.*<sup>36</sup>

Cet écart délibéré face au récit de Plutarque soulève la question de la fonction conférée par Shakespeare aux blessures cachées de Coriolanus. En effet, la décision d'aller à l'encontre des

---

<sup>34</sup> *Coriolanus*, II.iii.3-12.

<sup>35</sup> *Coriolanus*, II.iii.161-166.

<sup>36</sup> Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, traduit par Sir Thomas North (1579), cité dans Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, vol. 5, Londres, Routledge, 2000 (1964), p. 518.

propos du biographe apparaît comme un choix dramatique réfléchi dont il convient d'identifier les raisons afin de mieux saisir les enjeux de l'exposition des blessures.

Soulignons tout d'abord que l'Acte I, ainsi que les deux premières scènes de l'Acte II, préparent le spectateur à la rencontre de Coriolanus et des citoyens sur la place du marché. Cette rencontre, ou plutôt cette confrontation, est un épisode charnière dans le déroulement et dans la structure de la pièce. La destinée du héros tragique suit la trajectoire du motif médiéval de la roue de la Fortune, illustré par la gravure reproduite ci-dessous. Le personnage s'élève, gagne en pouvoir, en prospérité, et c'est au moment où il atteint le sommet de sa gloire que commence sa chute.

Fig.8 : Roue de la Fortune apparaissant dans John Lydgate,

*The hystorye sege and dystruccyon of Troy,*

Londres, 1513 (STC 133: 02), gravure.



L'on peut observer ici l'allégorie de la Fortune faisant tourner la roue ; symbolisant la destinée de tout individu, un personnage vêtu tour à tour de haillons, de vêtements ecclésiastiques, puis d'habits royaux monte au sommet de la roue avant de redescendre de l'autre côté. Seul épargné par ce schéma, un moine dominicain ou *blackfriar* se tient en retrait, protégé des ambitions terrestres par le vœu de pauvreté auquel étaient soumis les membres de l'ordre. Comme le démontrera le troisième chapitre de la présente partie, les sujets des peintres et des graveurs sont exploités par Shakespeare et ses contemporains dans leurs productions dramatiques. Ainsi, la roue de la Fortune, motif récurrent de l'iconographie médiévale et renaissante, apparaît également dans le théâtre élisabéthain. Elle est notamment mentionné dans le *Edward II* de Christopher Marlowe, joué pour la première fois en 1592 : « Base Fortune, now I see that in thy wheel / There is a point to which, when men aspire, /

They tumble headlong down. That point I touched, / And, seeing there was no place to mount up higher, / Why should I grieve at my declining fall? »<sup>37</sup>. Le personnage de Mortimer, disgracié et condamné à mort, analyse ici son déclin par le prisme du motif de la roue.

Si l'on devait dessiner une roue de la Fortune représentant les différentes étapes de la destinée de Coriolanus, la scène du marché en serait le point culminant. C'est là en effet que Caius Martius est au plus près de son élévation au rang de consul. Et c'est à cet instant, au moment même où le peuple lui accorde ses suffrages, qu'intervient l'*hamartia*, l'erreur de jugement qui va précipiter sa chute. Cette erreur réside dans son refus de se plier à l'usage voulant que les candidats au poste de consul montrent les blessures qu'ils ont reçues en défendant Rome. Ce refus d'exhiber les cicatrices est annoncé dès l'Acte II, scène 1 par Brutus, l'un des tribuns du peuple, qui annonce :

*Brutus : I heard him swear,  
Were he to stand for consul, never would he  
Appear i'th' market-place nor on him put  
The napless vesture of humility,  
Nor, showing, as the manner is, his wounds  
To th' people, beg their stinking breaths.*<sup>38</sup>

Dans ces quelques vers extraits de la première scène du second acte, Brutus met l'accent sur les réticences qu'éprouve Coriolanus à l'idée de montrer ses blessures à la plèbe. Ce refus de se conformer au rite, qui sera son *hamartia*, peut s'expliquer par la fierté naturelle de Coriolanus, son *hubris*, mais aussi par son incapacité à comprendre l'importance et le sens véritable des blessures montrées. En effet, le guerrier romain perçoit le rite populaire comme une épreuve dégradante, une coutume (*custom*) qui le contraint à se séparer de ses habits de noblesse pour s'abaisser au niveau de la plèbe qu'il méprise :

*Menenius: The senate, Coriolanus, are well pleased  
To make thee consul.  
Coriolanus: I do owe them still  
My life and services.  
Menenius: It then remains  
That you do speak to the people.  
Coriolanus: I do beseech you,  
Let me o'erleap that custom, for I cannot*

---

<sup>37</sup> Christopher Marlowe, *Edward II*, V.vi.58-62, Charles R. Forker, éd., Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 317.

<sup>38</sup> *Coriolanus*, II.i.228-233.

*Put on the gown, stand naked, and entreat them  
For my wounds' sake to give their suffrage.  
Please you that I may pass this doing.  
Sicinius: Sir, the people  
Must have their voices, neither will they bate  
One jot of ceremony.  
Menenius: (to Coriolanus) Put them not to't.  
Pray you, go fit you to the custom and  
Take to you, as your predecessors have,  
Your honour with your form.<sup>39</sup>*

Si Coriolanus évoque l'exposition des blessures comme une simple coutume, suggérant qu'il s'agit là d'une habitude collective dépourvue de sens, Sicinius lui répond en employant le mot *ceremony*, conférant ainsi à cet usage un caractère sacré. Le terme *ceremony*, tel que le définit le *Oxford English Dictionary*, renvoie en effet à la sacralité : « An outward rite or observance, religious or held sacred ; the performance of some solemn act according to prescribed form »<sup>40</sup>. C'est bien cette même notion d'un rite sacré que reprennent et soulignent de nombreux traducteurs français. Jean-Michel Déprats<sup>41</sup> par exemple, dans la nouvelle édition de la Pléiade, conserve le choix effectué par François-Victor Hugo<sup>42</sup> qui avait traduit *ceremony* par cérémonial. Louis Lecocq met quant à lui en avant l'interprétation de la connotation religieuse du terme *ceremony* en le traduisant par les « règles consacrées »<sup>43</sup>. Ainsi, le rite auquel Coriolanus voudrait se soustraire ne saurait être considéré comme une simple coutume : l'aspect formel du cérémonial se double d'une signification plus profonde, d'une sacralité que le héros tragique ne parvient pas à saisir. En effet, grâce à ce rituel d'humilité et d'exposition des blessures, le soldat de Rome doit mettre à nu son corps, mais aussi son âme. En ôtant sa toge et sa cuirasse, il offre au regard de la plèbe ses cicatrices, signes immédiats de son dévouement à la nation romaine. Les blessures au torse, symboles de courage et d'honneur, sont alors perçues comme les échos et les manifestations physiques de l'âme et des sentiments.

Il convient ici de souligner que Shakespeare écrit *Coriolanus* dans la première décennie du dix-septième siècle, alors que les développements de la recherche anatomique et de la

---

<sup>39</sup> *Coriolanus*, II.ii.132-144.

<sup>40</sup> *The Oxford English Dictionary*, Angleterre, Oxford University Press, 1971.

<sup>41</sup> William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, Jean-Michel Déprats, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 2002, p. 1145.

<sup>42</sup> William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, vol. 2, Henri Fluchère, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959, p. 1126.

<sup>43</sup> William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, *Tragédies*, vol. 2, Michel Grivelet, éd., Paris, Robert Laffont, 1995, p. 1009.

chirurgie n'avaient pas encore détrôné les croyances. En effet, jusqu'au milieu du dix-septième siècle, les hommes d'Église et les professeurs de médecine s'accordaient à penser que l'âme, logée dans le cœur, se déplaçait dans le corps humain sous la forme d'une vapeur invisible circulant dans les artères. Certains anatomistes célèbres, comme Vésale, disséquaient des corps vivants dans l'espoir d'observer cette vapeur d'âme. À l'inverse, les hommes d'Église, à l'exemple de Robert Burton, se consacraient à l'écriture de traités définissant les fonctionnements du corps humain, voyant dans leur complexité une preuve de l'existence de Dieu. Comme l'a souligné l'étude des dissections publiques de la période élisabéthaine, et comme le démontrera l'analyse des textes religieux anglicans du seizième siècle, l'ouverture des chairs était l'occasion d'une double découverte : une découverte scientifique, anatomique, mais aussi une découverte d'ordre spirituel et mystique. Le motif de la blessure, utilisé par Shakespeare dans *Coriolanus*, ne peut être dissocié de cette conception qui unit la mise au jour de l'organisme à la révélation de l'âme. Elle est d'ailleurs rappelée aux spectateurs de la tragédie par l'intermédiaire des paroles adressées par Menenius aux tribuns du peuple dans la première scène de l'Acte II : « You talk of pride. O that you could turn your eyes towards the napes of your necks, and make but an interior survey of your good selves! »<sup>44</sup>. L'image peut paraître incongrue au premier abord. Menenius voudrait que les yeux des tribuns regardent vers l'intérieur et non vers l'extérieur de leur corps, ainsi pourraient-ils selon lui contempler l'étendue de leur propre fierté. L'organisme apparaît ici comme le siège de l'âme, le lieu des vérités cachées aux autres et parfois à soi-même.

Ces paroles de Menenius, tout comme les allusions récurrentes aux nombreuses blessures de Coriolanus ainsi qu'aux réticences de ce dernier à l'idée de les exhiber, permettent au spectateur d'appréhender la scène du marché dans toute sa complexité. Par cette cérémonie, par ce rite de l'exposition des cicatrices, les plaies refermées se transforment en ouvertures symboliques qui doivent permettre au peuple de percevoir l'intégrité du futur consul. La blessure apparaît donc ici comme une porte ouverte sur l'organisme, siège des sentiments et objet de toutes les curiosités. Cette association entre la blessure physique et la vérité de l'âme, que l'exposition des cicatrices permet d'apercevoir, est soulignée par les derniers vers du passage cité plus haut : « Take to you, as your predecessors have, Your honour with your form ». Dans cette phrase de Menenius, le mot *form* fait tout d'abord allusion aux étapes du rituel, comme le suggère la traduction de Louis Lecocq : « Pliez-vous à l'usage ; comme vos prédécesseurs / Prenez l'honneur selon les formes »<sup>45</sup>. Soulignons cependant que le terme

---

<sup>44</sup> *Coriolanus*, II.i.37-39.

<sup>45</sup> William Shakespeare, *Oeuvres complètes, Tragédies*, vol. 2, Michel Grivelet, éd., op. cit., p. 1009.

*form* précédé du déterminant possessif *your* peut également être perçu comme une référence aux contours du corps de Coriolanus. Selon le Oxford English Dictionary, le mot *form* peut en effet faire référence à l'apparence physique d'une personne : « A body considered in respect to its outward shape and appearance; especially that of a living being, a person ». L'ambiguïté introduite par cette acception, dont les premiers usages répertoriés remontent au treizième siècle, est retenue dans le texte français de Jean-Michel Déprats : « Je vous en prie, conformez-vous à cette coutume et / Recevez, comme vos prédécesseurs, cet honneur dans les formes »<sup>46</sup>. À l'instar du texte original, cette traduction suggère à la fois que l'honneur doit être atteint par le respect des rites, mais aussi qu'il réside dans les formes et donc dans les blessures de Coriolanus. Il apparaît ainsi que le corps scarifié du héros doit être associé à sa valeur par le truchement du cérémonial de l'exposition des blessures. Cette association n'est finalement pas établie puisque Coriolanus, s'écartant du rituel, exprime son refus de montrer ses cicatrices aux représentants du peuple :

*Coriolanus: Well then, I pray, your price o'th'consulship ?*

*First Citizen: The price is to ask it kindly.*

*Coriolanus: Kindly, sir, I pray let me ha't. I have wounds to show you which shall be yours in private.*

(...)

*Fourth Citizen: You have received many wounds for your country.*

*Coriolanus: I will not seal your knowledge with showing them. I will make much of your voices, and so trouble you no farther.*<sup>47</sup>

La proposition faite par Coriolanus de montrer ses blessures en privé constitue un premier affront, une première rupture à l'égard d'un rite qui se déroule sur la place du marché et qui doit donc être populaire, public et non particulier. De plus, interrogé par un citoyen qui semble en savoir long sur ses blessures de guerre, Coriolanus répond qu'il est inutile de sceller cette connaissance par une exhibition : « I will not seal your knowledge with showing them ». C'est bien pourtant un pacte scellé entre Coriolanus et la plèbe qui lui fera défaut et entraînera sa chute lorsque les tribuns du peuple, Brutus et Sicinius, convaincront les citoyens de revenir sur leur choix pour finalement le désavouer. Le rite de l'exposition des blessures, qui devait garantir à Coriolanus les suffrages des citoyens, est ici tronqué et avorté, si bien qu'aucune alliance pérenne ne ressort de cette rencontre qui devait faire de Coriolanus un homme intègre et valeureux, objet de gratitude aux yeux du peuple. Comme lors de sa nomination par le sénat, Coriolanus ne parvient pas à saisir la fonction essentielle de ce

---

<sup>46</sup> William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 2, Jean-Michel Déprats, éd., *op. cit.*, p. 1145.

<sup>47</sup> *Coriolanus*, II.iii.73-110.

cérémonial. Au cours de ses entretiens avec les citoyens de Rome, il réduit une nouvelle fois le rituel à une simple coutume :

*Coriolanus: Why in this womanish toge should I stand here  
To beg of Hob and Dick that does appear  
Their needless vouches? Custom calls me to't.  
What custom wills, in all things should we do't,  
The dust on antique time would lie unswept,  
And mountainous error be too highly heaped  
For truth to o'erpeer.<sup>48</sup>*

Coriolanus dépeint ici la “coutume” comme une barrière empêchant l’avancée du progrès et la découverte de la vérité. Ce court monologue en vers, qui interrompt la succession des audiences accordées aux citoyens, est l’expression de l’erreur de jugement commise par le héros tragique. En effet, ce n’est pas la coutume ou le rite qui voilent la vérité aux yeux de la plèbe, mais plutôt l’attitude de Coriolanus qui, faisant preuve d’un orgueil démesuré, refuse de s’y plier.

À l’instar des Londoniens tâchant de percevoir les mystères internes du corps grâce aux incisions pratiquées par le *barber-surgeon* et aux commentaires éclairés d’un docteur en médecine, les citoyens de Rome scrutent le corps de Coriolanus alors que le consul Cominius fait l’éloge de sa valeur en expliquant les causes de ses nombreuses cicatrices<sup>49</sup>. Les blessures que Coriolanus devrait montrer à la plèbe peuvent alors être perçues comme les incisions du chirurgien donnant accès aux mystères du corps interne à l’occasion d’une dissection. Cette ouverture symbolique des blessures par l’intermédiaire du cérémonial et du discours de Cominius est d’ailleurs suggérée par Coriolanus lui-même lorsqu’il déclare : « I had rather have my wounds to heal again / Than hear say how I got them »<sup>50</sup>. Le soldat romain préférerait voir ses blessures littéralement rouvertes plutôt que de laisser à la plèbe l’occasion de le percer au jour dans un rituel où les plaies depuis longtemps refermées laissent entrevoir ce qui gît au-delà de l’enveloppe charnelle : l’âme et la vérité des sentiments. Cet aspect didactique des blessures qui permettent de comprendre les fonctionnements du corps mais aussi de s’approcher, par le regard, des organes et des lieux d’ordinaire cachés qui abritent le mystère de l’âme, apparaît encore plus clairement dans *King Lear*, pièce dans laquelle Shakespeare introduit le motif de la dissection.

---

<sup>48</sup> *Coriolanus*, II.iii.115-121.

<sup>49</sup> *Coriolanus*, II.ii.82-122.

<sup>50</sup> *Ibid.*, II.ii.68-69.

Dans le texte de la tragédie tel qu'il fut publié dans le premier *in-folio* de 1623, le monarque déchu, ne comprenant pas la conduite outrageuse de ses deux filles, exprime le souhait de voir Regan disséquée afin de mieux appréhender les motifs de son ingratitude : « Then let them anatomize Regan ; see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes these hard-hearts? »<sup>51</sup>. Lear voudrait pouvoir atteindre le cœur de sa fille afin de mieux comprendre les raisons de sa corruption. Par cette métaphore de la dissection, le vieux roi exprime son désir de connaître le mal endogène qui semble avoir transformé sa fille en monstre dépourvu de piété filiale. L'ingratitude et la cruauté sont associées à une sclérose enserrant le cœur de Regan, suggérant ainsi l'existence d'une relation étroite entre le fonctionnement des organes et l'évolution du comportement et des sentiments. De plus, l'allitération en « h » contenue dans le composé *hard-hearts*, suggère de manière immédiate la maladie du cœur : la prononciation successive des deux « h » aspirés, lorsqu'elle est marquée par un acteur, donne en effet l'impression d'un essoufflement lié à une insuffisance cardiaque. L'interprétation du rôle par Ian McKellen pour la RSC, sous la direction de Trevor Nunn<sup>52</sup>, était édifiante à cet égard. Alors que McKellen semblait perdre le souffle en prononçant les mots *hard hearts*, le cœur malade du vieux roi faisait écho au cœur sclérosé de Regan, soulignant ainsi les liens établis dans la tragédie entre l'état physique du cœur, et la cruauté ou le désespoir des personnages.

Le texte de l'édition *in-quarto* de 1608, considéré par les éditeurs comme étant le plus proche du manuscrit original de la tragédie, met davantage encore l'accent sur les liens qui unissent la révélation de l'organisme à celle de l'âme humaine : « Then let them anatomize Regan; see what breeds about her heart. Is there any cause in nature that makes this hardness? »<sup>53</sup>. Dans cette autre version, la présence du mot *hardness* à la fin de la seconde phrase permet d'insister sur la relation métaphorique qui unit le muscle cardiaque au cœur en tant que siège des sentiments. En effet, le terme *hardness* fait référence tout à la fois à la dureté ou à la cruauté de Regan mais aussi à l'induration pathologique du muscle cardiaque, enserré de tissus et d'excroissances, dont Lear voudrait tant connaître la cause : « Then let them anatomize Regan ; see what breeds about her heart ». Ce sont des symptômes physiques que se propose de découvrir le vieux roi. En suggérant que le cœur de pierre de Regan est littéralement sclérosé et sujet à l'induration, Lear exprime l'existence d'un lien intrinsèque entre le cœur comme organe physique et le cœur en tant que siège des sentiments. Ajoutons qu'à l'instar

---

<sup>51</sup> *King Lear* (F), III.vi.34-36.

<sup>52</sup> *King Lear*, mis en scène par Trevor Nunn pour la Royal Shakespeare Company. Présenté au Courtyard Theatre de Stratford-upon-Avon. Représentation du 05/04/2007.

<sup>53</sup> *King Lear* (Q), xiii.70-72.



des spectateurs des dissections londoniennes de la Renaissance, dont les motivations dépassaient le simple intérêt pour l'anatomie, le désir du roi Lear va bien au-delà de sa volonté d'explorer et de comprendre le cœur de sa fille. L'étude et la recherche des symptômes présupposent en effet que Regan soit morte et que son cadavre fasse l'objet d'une dissection. Il est donc raisonnable d'affirmer que c'est en premier lieu la mort et la dilapidation du corps de Regan que souhaite le roi Lear en envisageant l'incision de ses chairs aux mains des *barber-surgeons*. L'évocation de la dissection et des images de cruauté qui lui sont associées dans l'Angleterre du seizième siècle permet ainsi de mettre en exergue le soudain élan de violence auquel est sujet le roi déchu.

Le regard que Lear voudrait poser sur sa fille est celui qu'un *barber-surgeon* porterait sur un cadavre disséqué. Ce regard pénétrant et inquisiteur du chirurgien qui voit au-delà de l'enveloppe charnelle est également présent dans la pièce historique intitulée *All is True* ou *Henry VIII*, fruit d'une collaboration entre Shakespeare et John Fletcher. À l'Acte V de cette pièce, l'Archevêque de Canterbury, Cranmer, est contraint d'attendre à la porte de la chambre du conseil avec les valets. Humilié, il voit alors passer Butts, le médecin du roi, et craint que ce dernier ne perçoive la honte qu'il ressent :

*Cranmer (aside): 'Tis Butts,  
The King's physician. As he passed along  
How earnestly he cast his eyes upon me!  
Pray heaven he found not my disgrace.<sup>54</sup>*

L'œil du médecin semble ici posséder la faculté surnaturelle de voir au-delà de l'enveloppe charnelle pour scruter l'organisme, siège de l'âme et des sentiments. Plusieurs traductions françaises soulignent l'acuité menaçante du regard de Butts. Pierre Spriet, par exemple, prête à l'Archevêque les paroles suivantes : « C'est Butts, / C'est le médecin du roi. Avec quelle attention / Ses yeux m'ont-ils fixé tandis qu'il avançait ! / Fasse le ciel qu'il n'ait pas découvert ma disgrâce ! »<sup>55</sup>. Ici, la traduction de l'anglais *find* par le verbe découvrir permet de mettre l'accent sur une vérité cachée au fond de l'âme de l'archevêque et qui pourrait être découverte par Butts. François-Victor Hugo va encore plus loin dans l'interprétation de la nature pénétrante du regard de Butts en proposant le texte suivant<sup>56</sup> : « C'est Butts, le médecin du roi. Comme il passait, quel regard inquisiteur il a jeté sur moi ! Fasse le ciel que ce ne soit

---

<sup>54</sup> *Henry VIII*, V.ii.9-12.

<sup>55</sup> William Shakespeare, *Oeuvres complètes, Histoires, vol. 2*, Michel Grivelet, éd., Paris, Robert Laffont, 1997, p. 973.

<sup>56</sup> William Shakespeare, *Oeuvres complètes, vol. 1*, Henri Fluchère, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959, p. 894.

pas pour sonder ma disgrâce ! ». Le regard « inquisiteur » du médecin semble ici capable de « sonder » l'âme de l'archevêque pour découvrir sa disgrâce. À l'instar du médecin Cornelius dans *Cymbeline*, le Docteur Butts possède le pouvoir de lire les âmes. Tout comme dans les exemples de la dissection imaginaire de Regan et de l'exposition rituelle des blessures de Coriolanus, c'est encore au-delà de l'enveloppe charnelle, dans l'espace mystérieux de l'organisme, que le regard perce au jour la vérité des sentiments.

Autour de ces trois scènes s'articule une vision complexe de la blessure comme porte ouverte sur l'âme humaine, une vision qui fait écho à l'état de la science et des croyances au tournant du seizième siècle. Dans ces trois scènes, l'organisme humain apparaît clairement comme le lieu où se dissimulent les sentiments. L'accès à cet organisme est présenté dans l'œuvre de Shakespeare comme un rituel ésotérique par lequel l'enveloppe charnelle est écartée pour révéler l'âme humaine. Ce rituel est associé à la dissection, qui permet au regard du chirurgien, mais aussi à celui de ses spectateurs, de pénétrer au-delà des blessures et d'apercevoir l'organisme humain pour reconnaître en lui le siège traditionnel de l'âme. Ainsi, le regard de Butts peut-il être perçu comme celui d'un *barber-surgeon* de l'Angleterre élisabéthaine, sondant l'anatomie humaine pour en découvrir les mystères. L'archevêque de Canterbury, homme de foi, associe les rouages mystérieux de l'organisme que le médecin sait distinguer à ceux de l'âme qui se cache elle aussi sous la surface de l'enveloppe charnelle. De la même manière, le roi Lear voudrait que la dissection de Regan lui permette d'apercevoir le cœur de sa fille mais aussi les causes de sa cruauté envers lui. Le fait que Regan ait le cœur dur, au sens propre comme au sens figuré, permet de mettre l'accent sur le lien intrinsèque qui semble unir les contenus de l'enveloppe charnelle à l'âme humaine. Quant aux blessures de Coriolanus, elles doivent permettre à la plèbe de sonder l'honneur et les motivations véritables de leur futur consul. Grâce au rituel de l'exposition des blessures, proche des pratiques réglées de la dissection, les citoyens espèrent découvrir ce qui gît au-delà des cicatrices du soldat romain.

Ainsi la blessure apparaît-elle, toujours en lien avec les pratiques chirurgicales de l'Angleterre élisabéthaine, comme une porte symboliquement ouverte sur l'organisme et sur l'âme des personnages du corpus shakespearien. Mais si la blessure apprend, dans le cadre de la dissection, elle ne saurait être réduite à un rôle didactique. Distraction prisée des londoniens contemporains de Shakespeare, la dissection publique était avant tout un spectacle dont les conventions n'allaient pas sans rappeler celles du théâtre.

### 3) La dissection publique et la mise en scène du cadavre

Avant d'étudier les liens qui unissent la pratique de la dissection publique et la représentation théâtrale, il est essentiel de rappeler que la blessure et l'effusion de sang faisaient partie du quotidien des Londoniens contemporains de Shakespeare et que le drame se faisait souvent le miroir de cette violence. Au théâtre comme sur les places de la capitale, le sang jaillissant des blessures était perçu comme un divertissement souvent peu onéreux. Les citoyens venaient en nombre assister aux exécutions capitales spectaculaires. Les criminels étaient décapités à Tower Hill ; les traîtres à la couronne étaient tirés sur une claie, pendus et démembrés à Tyburn après quoi leurs têtes étaient exposées sur des piques à l'entrée du pont de Londres ; les hérétiques, enfin, brûlaient sur les bûchers de Smithfield. Dans *The Unfortunate Traveller*, Thomas Nashe s'amuse de la variété des méthodes de torture employées à la fin du seizième siècle. Il décrit notamment les détails d'une exécution publique menée par un bourreau particulièrement consciencieux :

*I'll make short work, for I am sure I have wearied all my readers. To the execution place he was brought, where first and foremost he was stripped; then on a sharp iron stake fastened in the ground he had his fundament pitched, which stake ran up along into the body like a spit. Under his armholes two of like sort. A great bonfire they made round about him, wherewith his flesh roasted, not burned; and ever as with the heat the skin blistered, the fire was drawn aside and they basted him with a mixture of aqua fortis, alum water and mercury sublimatum, which smarted to the very soul of him, and searched him to the marrow. Then did they scourge his back parts so blistered and blasted with burning whips of red-hot wire. His head they noited over with pitch and tar and to inflamed it. To his privy members they tied streaming fireworks. The skin from the crest of the shoulder, as also from his elbows, his huckle bones, his knees, his ankles, they plucked and gnawed off with sparkling pincers. His breast and his belly with seal-skin they grated over and laved with smith's cindery water and aqua vitae. His nails they half raised up, and then underpropped them with sharp pricks, like a tailor's shop window half-open on a holiday. Every one of his fingers they rent up to the wrist; his toes they brake off by the roots, and let them still hang by the little skin. In conclusion, they had a small oil fire, such as men blow light bubbles of glass with, and beginning at his feet, they let him lingeringly burn, till his heart was consumed, and then he died.<sup>57</sup>*

En annonçant qu'il sera bref dans la description de l'exécution de Zadoch afin de ne pas ennuyer ses lecteurs, Nashe joue sur les attentes de ces derniers. C'est en effet par une liste exhaustive et imagée de toutes les tortures concevables qu'il satisfait leur curiosité inavouable. L'incongruité des images employées par le narrateur, qui compare les ongles à

<sup>57</sup> Thomas Nashe, *op. cit.*, p. 359.

deuxième arrachés de Zadoch à une fenêtre de tailleur entrouverte un jour férié, ainsi que l'accumulation invraisemblable des tortures, font de l'exécution capitale une scène ouvertement comique. Par cette esthétique du grotesque, Nashe se moque ici du goût de ses contemporains pour la surenchère de la violence que représentent les spectacles de *bear-baiting*, les dissections publiques, les tortures et les mises à mort de condamnés. S'il s'agit là d'une fiction placée dans le contexte de l'Italie renaissante, ce texte suggère l'extrême cruauté des exécutions publiques de l'Angleterre élisabéthaine dont Nashe dresse le portrait par les pérégrinations de son narrateur. Notons en effet que la mise à mort spectaculaire de Zadoch évoque certaines pratiques similaires employées par les bourreaux anglais.

Fig.9 : Détail d'une gravure anonyme de 1606.

Reproduite dans John Burke, *An illustrated History of England*, Londres, Harper Collins, 1992 (1974), p. 121.



Les gravures de l'époque montrent que de telles exécutions se déroulaient souvent devant une foule dense et enthousiaste. Ce détail d'une gravure représentant l'exécution des conspirateurs du célèbre Gunpowder Plot suggère le caractère spectaculaire de la sentence traditionnellement réservée aux traîtres à la couronne. Les condamnés furent traînés sur la claie depuis la Tour de Londres jusqu'au Parlement, lieu de leur mise à mort. Ils furent ensuite pendus puis retirés de la potence avant que la suffocation n'ait entraîné leur mort. Comme le veut la tradition régissant l'exécution des traîtres, les bourreaux arrachèrent ensuite leurs entrailles et leurs organes génitaux pour les jeter au feu. Enfin, les corps furent démembrés et décapités afin que leurs têtes, plantées sur des piques, soient exposées au-dessus de la porte de Londres.

La gravure reproduite plus haut est un condensé des différentes étapes de l'exécution capitale : l'on peut y observer la potence, la main du bourreau plongeant dans l'abdomen béant du condamné, le feu destiné à recevoir les organes, et enfin l'imposante hache posée près de la tête coupée de l'un des conspirateurs. L'exécution est conduite sur une estrade à hauteur d'homme, entourée sur trois côtés par une foule de spectateurs. Cette configuration évoque les théâtres à ciel ouvert de l'Angleterre élisabéthaine où le public se tenait debout autour du proscenium, *apron stage*, qui s'étendait jusqu'au milieu de la fosse. Comme au théâtre, chaque détail semble être étudié pour que rien n'échappe au regard des spectateurs. L'on observera notamment que le corps du condamné est disposé sur un plan surélevé et incliné qui permet d'offrir à la foule, située en contrebas, un excellent point de vue sur le travail des bourreaux. Il s'agit là d'une véritable mise en scène de la violence, dont il conviendra d'étudier les échos dans le drame shakespearien. Au-delà des liens évidents qui unissent la torture et l'exécution publique à la représentation théâtrale, soulignons que le spectateur observant le tortionnaire en action, tout comme le public du théâtre, est amené à lire à la surface des corps. Selon Jody Enders, auteur d'un ouvrage intitulé *The Medieval Theatre of Cruelty*, celui qui pratique la torture doit savoir interpréter le langage du corps : « ... the same bodily contents drawn out through torture are subject to the same criteria of creation, interpretation, and reception as rhetoric and drama »<sup>58</sup>. Les blessures et mutilations infligées par le tortionnaire deviennent porteuses de sens, tout comme les blessures décrites ou représentées sur scène. La blessure est un acte de détérioration et de destruction du corps, mais aussi un acte langagier, une création du sens.

La mutilation du corps des criminels par la torture et l'exécution capitale peut aussi être associée au spectacle de la dissection. À l'instar des *barber-surgeons* dévoilant le corps interne des gibiers de potence sous le regard d'un public en quête de divertissement, les bourreaux ouvrent et vident l'abdomen des criminels dans le but de satisfaire les foules avides de spectacles sanglants. Si dans le cadre de la dissection, la curiosité du spectateur est protégée par le masque de la démonstration scientifique, la volonté de découvrir ce qui gît au-delà de l'enveloppe charnelle et de sonder les mystères du corps interne trouve son expression la plus flagrante dans l'éviscération des criminels sur la place publique. Soulignons encore qu'au-delà du spectacle, la cruauté a valeur d'avertissement : il s'agit là de distraire le peuple mais aussi de lui montrer ce qu'il advient des traîtres à la couronne.

---

<sup>58</sup> Jody Enders, *The Medieval Theatre of Cruelty*, Londres, Cornell University Press, 1999, p. 28.

Comme le montre l'exemple de la sentence prononcée à l'encontre des instigateurs du Gunpowder Plot, de telles exécutions étaient orchestrées par les autorités non seulement pour mettre en garde les criminels potentiels quant au sort qui leur était réservé, mais aussi pour divertir les citoyens de la capitale. Les récits de voyages lointains, regorgeant de descriptions de rites sacrificiels sanguinaires, étaient également fort appréciés, comme le souligne Richard Marienstras dans *Le Proche et le lointain*<sup>59</sup>. Ce dernier cite une version française de 1584 d'un livre intitulé *The Conquest of the West India* et publié pour la première fois en Angleterre en 1578 :

*Le peuple esta[n]t assemblé, les prestres, aprez auoir fait plusieurs ceremonies, mettoient l'vn aprez l'autre ceux qui estoient ordonnez pour le sacrifice sur la pierre à l'envers, & leur ouuroie[n]t tout vifs la poitrine avec vn cousteau de pierre à feu, d'où ils arrachioie[n]t le cœur, lequel ilz posoient au pié de l'autel come pour offerte, & avec le sang encores bouilla[n]t frottoiet la face de l'idole, & puis tout soudain ils en escorchoie[n]t 15 ou 20 pour le moins, & de leur peau encore sanglante ils en affubloient, & vestoient autant des plus signalez, & d'honneur qui fussent presens à ceste feste (...)*<sup>60</sup>

Cet ouvrage de Lopez de Gomara, écrit en 1552 et traduit en anglais par Thomas Nicholas, illustre le goût des lecteurs britanniques pour les récits de voyages décrivant en détail la barbarie des civilisations lointaines. L'intérêt suscité par ces textes, mais aussi la densité des foules qui assistaient aux exécutions publiques, tendent à prouver la curiosité des sujets de la reine Elisabeth à l'égard des manifestations de violence.

Ajoutons enfin que les combats d'animaux constituaient un spectacle prisé des Londoniens. Dans un ouvrage intitulé *The Survey of London* et publié pour la première fois en 1598, John Stow explique que les écoliers de la capitale apportaient chaque année des coqs à leurs instituteurs afin d'organiser des combats<sup>61</sup>. Les activités de *bear-baiting* et *bull-baiting* étaient aussi très populaires avant qu'elles ne soient bannies, en même temps que les théâtres, par un décret parlementaire de 1642. Au moins trois arènes dédiées à ces pratiques furent construites entre les années 1540 et 1550. Elles consistaient à envoyer un à un de nombreux bouledogues contre un taureau ou contre un ours qui les écrasait ou les déchirait de ses griffes. Le jeu ne s'arrêtait que lorsque l'ours blessé tombait à demi mort dans l'arène ; il était alors soigné pour faire l'objet d'un nouveau spectacle quelques semaines plus tard. Ce divertissement violent, tout comme le théâtre de l'époque, réunissait les différentes classes sociales de la capitale.

---

<sup>59</sup> Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981, p. 83.

<sup>60</sup> Richard Marienstras, *op.cit.*, p. 84.

<sup>61</sup> John Stow, *The Survey of London*, Londres, Elizabeth Purslow, 1633, p.75.

Joseph Strutt, historien anglais du dix-neuvième siècle, nous rappelle que la reine Elisabeth elle-même se délectait de tels spectacles :

*Queen Elizabeth, on the 25th of May, 1559, soon after her accession to the throne, gave a splendid dinner to the French ambassabors, who afterwards were entertained with the baiting of bulls and bears, and the Queen herself stood with the ambassadors looking at the pastime till six at night.*<sup>62</sup>

Joseph Strutt ajoute ensuite que la reine offrit le même divertissement à l'ambassadeur danois quelque vingt-sept ans plus tard, démontrant ainsi la permanence de cette tradition à l'époque où Shakespeare écrivait ses premières pièces. À la fin du seizième siècle, les manifestations de *bear-baiting* étaient régulièrement suivies d'un autre spectacle : cinq ou six hommes formaient un cercle autour d'un ours aveuglé et enchaîné avant de le fouetter violemment<sup>63</sup>. Il est tentant de reconnaître en ce lynchage l'image du sacrifice développée dans certaines scènes de *blood tragedies* et notamment dans l'assassinat de César tel qu'il fut dramatisé par Shakespeare. Dans l'arène comme dans le théâtre, un être puissant et noble s'écroule sous les coups répétés de ses assaillants. Dans les deux cas les bourreaux unissent leurs forces dans un acte proche du rite sacrificiel, un acte qui semble avoir pour but le déchaînement collectif de la violence ainsi qu'une certaine forme de communion entre acteurs et spectateurs dans la jubilation qui accompagne les manifestations de cruauté.

Il est intéressant de noter que la plupart des théâtres érigés pendant la seconde moitié du seizième siècle étaient conçus pour servir également aux spectacles de *bear-baiting* et de *bull-baiting*<sup>64</sup>. C'était le cas des grands théâtres londoniens tels que The Theatre, The Curtain ou bien encore The Rose, qui accueillit certaines représentations de *Titus Andronicus*. Même s'il est difficile de parler de similarités entre le *bear-baiting* et l'art dramatique, il semble que ces deux divertissements répondaient aux attentes d'un même public. Soulignons à cet égard que les ours du *bear-baiting* apparaissent dans le théâtre de Shakespeare. Dans *The Winter's Tale*, après avoir posé au sol le couffin contenant la fille du roi Leontes, Antigonus quitte la scène poursuivi par un ours, comme le suggère la célèbre didascalie : « *Exit, pursued by a bear* »<sup>65</sup>. Un paysan témoin de cet épisode rapporte ensuite la conclusion de la poursuite au berger qui vient de découvrir le couffin : « (...) how the bear tore out his shoulder-bone, how he cried for help, and said his name was Antigonus, a nobleman! »<sup>66</sup>. Regrettant de ne pas avoir

---

<sup>62</sup> Joseph Strutt, *The Sports and Pastimes of the People of England*, Londres, Thomas Tegg, éd., 1831, p. 257.

<sup>63</sup> Joseph Strutt, *op.cit.*, p. 258.

<sup>64</sup> Martha Carlin, *Medieval London*, Londres, Hambledon Press, 1996, p.73.

<sup>65</sup> *The Winter's Tale*, III.iii.57.

<sup>66</sup> *Ibid.*, III.iii.93-95.

secouru l'homme en détresse, il quitte ensuite la scène avec l'intention de retrouver la dépouille d'Antigonus :

*Clown: Go you the next way with your findings. I'll go see if the bear be gone from the gentleman, and how much he hath eaten. They are never curst but when they are hungry. If there be any of him left, I'll bury it.*

*Old Shepherd: That's a good deed. If thou mayst discern by that which is left of him what he is, fetch me to th'sight of him.*<sup>67</sup>

L'ours apparaît ici comme un ressort dramatique destiné à faire disparaître le personnage d'Antigonus. En effet, ce dernier doit mourir afin que la fille du roi, plus tard nommée Perdita, ne puisse pas être retrouvée par Leontes, son père. Au-delà du passage du registre de la tragédie à celui de la comédie, la fonction de l'ours qui poursuit Antigonus est de le dévorer et de le rendre méconnaissable, oblitérant ainsi son identité et son origine : « If thou mayst discern by that which is left of him what he is (...) ». En plus de ce rôle primaire, la présence de l'ours sur scène et les détails du carnage donnés par le paysan peuvent être perçus comme un clin d'œil au spectacle violent du *bear-baiting* qui avait lieu, comme les représentations théâtrales, dans les bâtiments de Southwark.

Tout cela tend à montrer que les Londoniens du seizième siècle se réjouissaient du spectacle de la mort, de la cruauté et de la violence physique, que ce soit à l'occasion d'exécutions capitales, de *bear-baiting* ou de pièces de théâtre mimétiques de ces pratiques violentes. Les spectateurs de telles œuvres n'étaient pas choqués par l'exposition de cadavres, de mains et de têtes coupées : ces visions constituaient autant d'éléments communs aux yeux des habitants de la cité, dans un royaume qui par de nombreux aspects n'était pas encore complètement sorti du Moyen Âge. À l'entrée de la ville, au-dessus de la première arche du pont de Londres, les têtes des criminels étaient fièrement exposées sur des piques en signe d'avertissement à ceux qui entraient dans la cité. Une fois passée la Tamise, les immondices qui recouvraient le sol causaient de fréquentes épidémies et il était courant de voir des cadavres abandonnés dans les rues ou entassés dans des fosses que l'on ne couvrait pas avant qu'elles ne soient pleines. La chair et le sang se donnaient aussi en spectacle sur les étals des bouchers de Eastcheap, comme le souligne Richard Wilson : « In an age without refrigeration, the business of butchery had to be conducted spectacularly, above boards and in full view of the consumers »<sup>68</sup>. Wilson souligne d'ailleurs que les bouchers de Eastcheap étaient liés aux

---

<sup>67</sup>*The Winter's Tale*, III.iii.124-131.

<sup>68</sup> Richard Wilson, « A Brute Part: Julius Caesar and the Rites of Violence » (p.19-33), *Cahiers Elisabétains* n°50, Montpellier, Université Paul-Valéry, octobre 1996, p. 21.



théâtres de Southwark qui récupéraient le sang et les entrailles des bêtes de boucherie pour donner plus de réalisme aux scènes d'éventration et de carnage des *blood tragedies* :

*Sensational effects were created on the London stage by bursting balloons of gore: as in Cambises, where Cruelty and Murder exclaim, 'Behold, now his blood springs to the ground!' and 'A bladder is pricked'; or by splitting bags of intestines: as in Chapman's Caesar and Pompey, when Cato falls on his sword to 'rip his entrails', and a friend offers to 'sew them up', before the suicide 'thrusts him back and plucks out his entrails.'*<sup>69</sup>

Les effets permis par l'utilisation des déchets d'équarrissage sur les scènes londoniennes permettent de suggérer que le théâtre élisabéthain était une continuation et un reflet de la violence sanguinaire qu'exhibaient alors les rues de la capitale britannique. Notons que cette association de la violence du théâtre à celle des étales des bouchers londoniens apparaît dans l'œuvre de Shakespeare. Dans la tragédie écossaise, à l'Acte I, scène 2, le capitaine rapportant les prouesses de Macbeth fait de ce dernier un véritable boucher pratiquant son art sur le champ de bataille :

*(...) For brave Macbeth – well he deserves that name! –  
Disdaining fortune, with his brandished steel  
Which smoked with bloody execution,  
Like valour's minion  
Carved out his passage till he faced the slave,  
Which ne'er shook hands nor bade farewell to him  
Till he unseamed him from the navel to th' chops,  
And fixed his head upon our battlements.*<sup>70</sup>

Si la scène de bataille n'est pas montrée, le discours du capitaine fait naître à l'esprit du spectateur de la tragédie des images de corps découpés et taillés en pièces. Shakespeare se détache ici des chroniques de Holinshed qui affirment que Macdonwald se serait suicidé. Selon le professeur Foakes, auteur d'un ouvrage intitulé *Shakespeare and Violence*, cet écart traduit une volonté de créer un tableau de violence au sein duquel Macbeth est perçu comme un boucher :

*The resonances of this extraordinary passage include the suggestion of carving meat, and splitting or ripping open (figuratively from the seam of the garment) Macdonwald's body, from the belly (navel) to the « chops » (folio text), which meant not only jaws or « chaps » but cutlets or pieces of meat.*<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup>Richard Wilson, *op.cit.*, p. 21.

<sup>70</sup> *Macbeth*, I.ii.16-23.

<sup>71</sup> R.A. Foakes, *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 149.

Au-delà d'une évocation de la violence spectaculaire des combats, cette allusion à la boucherie constitue une réflexion sur la dramaturgie élisabéthaine. Peut-être en effet est-ce un moyen pour le dramaturge de se moquer des excès sanguinaires du théâtre de son temps tout en faisant preuve d'une grande efficacité dans l'évocation textuelle de la violence.

Parmi les spectacles sanglants offerts aux Londoniens se trouvaient également les dissections publiques pratiquées par les *barber-surgeons*. Comme le montre l'exemple de *King Lear* mentionné plus haut, l'œuvre de Shakespeare se fait parfois l'écho des pratiques de la dissection, tout comme elle reflète les nombreux spectacles sanglants de la capitale britannique. Mais si le théâtre de Shakespeare, à l'image de celui de ses contemporains, fait usage des motifs de la dissection, les *barber-surgeons* eux-mêmes utilisaient les techniques des théâtres commerciaux afin de mettre en valeur le cadavre au regard du spectateur. La dissection publique, qui s'est développée parallèlement au théâtre commercial au cours de la seconde moitié du seizième siècle et dans les premières décennies du dix-septième, a profité des mêmes innovations structurelles, que ce soit en matière d'architecture, de décors ou de mise en scène. Dans *Staging Anatomies*<sup>72</sup>, Hillary Nunn présente deux plans dessinés par l'architecte Indigo Jones, l'un pour le Cockpit, célèbre théâtre londonien, l'autre pour le *Barber-Surgeons Theatre*, un édifice conçu pour accueillir la foule des spectateurs des grandes dissections publiques. Les deux bâtiments sont similaires en de nombreux points, si bien que leurs plans furent longtemps associés à un seul et même édifice, comme le souligne Hillary Nunn. Leur forme ronde permet d'asseoir un public nombreux tout en veillant à ce que chaque spectateur soit face au proscenium, dans le cas du Cockpit, ou à la table d'opération, dans le cas du *Barber-Surgeons Theatre*.

Au-delà des rapprochements qui peuvent être effectués entre les bâtiments, les décors et le public du *Barber-Surgeons Theatre* et des théâtres commerciaux, le spectacle de la dissection s'est nourri, comme les productions dramatiques, de l'influence de la Renaissance italienne. C'est ce que souligne Hillary Nunn dans *Staging Anatomies*<sup>73</sup>, en rappelant que le règne de Jacques I fut marqué par l'apparition et la prédominance de la perspective, que ce soit en architecture, dans la peinture, ou bien encore au théâtre. Dans le *Barber-Surgeons Theatre* comme au Cockpit ou au Globe, le bâtiment et les gradins circulaires qu'il abrite sont conçus pour que le corps, celui du cadavre ou celui de l'acteur, soit le point focal des regards du public. C'est ici qu'intervient l'importance de la perspective qui implique une exposition distincte des différentes dimensions de la scène ou du sujet présenté ainsi que le rendu de sa

---

<sup>72</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 111.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 116.

profondeur. Les théâtres commerciaux et les halls de dissection invitent ainsi leurs spectateurs à voir au-delà du corps ou de sa surface. Sur la table d'opération des *barber-surgeons*, le corps interne est l'objet d'une mise en perspective : la position centrale du cadavre invite chaque spectateur à poser sur lui un regard persistant alors que le chirurgien, par son art, permet aux membres du public d'apercevoir ce qui gît au-delà de l'enveloppe charnelle. Sur la scène des théâtres commerciaux, le développement de la perspective se traduit par l'exploitation de la profondeur de l'espace scénique, particulièrement intéressante dans les théâtres à ciel ouvert de la Renaissance anglaise, puisque nombre d'entre eux possédaient une arrière-scène, *discovery space*, ainsi qu'un proscenium avançant au milieu du public, communément appelé *apron stage*.

Hillary Nunn, cependant, reconnaît sur les scènes commerciales une autre forme de mise en perspective, proche de celle observée dans le théâtre des *barber-surgeons*. Selon elle en effet, la multitude de corps blessés qui arpentent les scènes élisabéthaines et jacobéennes invitent le public à porter sur eux un regard inquisiteur et pénétrant, comme s'il assistait à une dissection : « In both anatomical and commercial theatres, the body onstage became the object of the crowd's dissecting gaze as spectators struggled to see beneath the fleshly surface to determine what animated the form displayed before their eyes »<sup>74</sup>. S'il est discutable d'assurer que chacune des blessures du corpus shakespearien est destinée à être perçue comme une incision chirurgicale invitant le public à s'enquérir des mécanismes internes du corps, le parallèle tracé par Hillary Nunn entre le regard du spectateur de la dissection et celui du drame est quant à lui judicieux. Dans un article intitulé *Hamlet and the 'curious perspectives'*<sup>75</sup> or *the uncertainties of the gaze*, Pierre Iselin observe que les ordres donnés par Horatio pour faire exposer les corps dans la dernière scène d'*Hamlet* évoquent le placement des cadavres lors des dissections publiques : « ... give order that these bodies / High on a stage be placed to the view »<sup>76</sup>. Dans cet épilogue de la tragédie, les dépouilles de la famille royale et de Laertes sont exhibées sur un promontoire, comme s'il s'agissait de rendre leurs blessures visibles depuis les rangs du théâtre. Les cadavres deviennent alors objets de spectacle à l'instar des corps placés par les *barber-surgeons* sur les tables des amphithéâtres. Ce lien entre l'image de l'acteur et celle du corps disséqué est également présent dans les ouvrages d'anatomie des seizième et dix-septième siècles qui comme le montrent les

---

<sup>74</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 19.

<sup>75</sup> Pierre Iselin, « *Hamlet and the 'curious perspectives' or the uncertainties of gaze* » (p.37-50), dans Pierre Iselin, éd., *William Shakespeare, Hamlet, Essays*, Paris, Didier Erudition, CNED, 1997, p. 37.

<sup>76</sup> *Hamlet*, V.ii.331-332.

exemples suivants étaient richement illustrés de gravures représentant des corps blessés ou écorchés :

Fig.10 : Vésale, *De corporis humani fabrica*, 1543, gravure. Reproduit dans *Staging Anatomies*, p. 72



Fig.11 : Spigelius, *De humani corporis fabrica*, 1627, gravure. Reproduit dans *Staging Anatomies*, p. 72.



La première des deux planches, extraite du *Fabrica* de Vésale, représente un corps qui bien que dépourvu de son enveloppe charnelle semble animé par la volonté d'exposer ses

mécanismes internes. La seconde gravure provient quant à elle d'un ouvrage de l'anatomiste belge Adrien Spigel. Comme dans le premier tableau, le sujet prend la pause afin d'exhiber les organes de son abdomen béant. Le personnage soulève ses chairs comme l'on soulève un vêtement, alors que la peau découpée retombe sur ses hanches à la manière d'un drapé. Dans chacune de ces gravures, les sujets disséqués sont comme des mannequins ou des acteurs exposant leur propre corps interne au regard des spectateurs de l'image. Il convient dès lors de se demander pourquoi Vésale et Spigel ont choisi d'illustrer leurs ouvrages par des cadavres vivants, inscrits sur des arrière-plans paysagers, au lieu de représenter les corps droits et dénués d'expression qui caractérisent aujourd'hui les planches anatomiques.

La raison de ce choix réside certainement dans les liens qui unissaient à l'époque la dissection publique, l'exécution des criminels, et le spectacle théâtral. Dans ces illustrations comme sur les tables des amphithéâtres d'anatomie, le corps fait l'objet d'une mise en scène qui dépasse la simple démonstration scientifique. Le cadavre disséqué n'est pas uniquement le support d'un cours magistral destiné à la transmission d'un savoir, il est aussi le corps d'un criminel dont la dilapidation entre les mains des chirurgiens suscite autant l'intérêt et la curiosité du spectateur que son exécution sur la place publique. À l'instar des châtiments savamment orchestrés par les autorités, les dissections des seizième et dix-septième siècles sont des spectacles mis en scène. Les cadavres mutilés et écorchés des criminels, quant à eux, apparaissent comme les marionnettes ou les acteurs soumis de ce divertissement : sous les mains expertes des chirurgiens, véritables metteurs en scène des dissections spectaculaires, les corps ouverts et mis à nu livrent leurs secrets.

Ce lien unissant l'expérience théâtrale et celle de la dissection publique est évoqué à diverses reprises dans le corpus shakespearien. Comme le montrent les épisodes de *King Lear*, *Henry VIII* et *Coriolanus* cités plus haut, le regard inquisiteur du chirurgien et de son public est mentionné et exploité par le dramaturge. Ce n'est pas la découverte du fonctionnement de l'organisme humain que suggère Shakespeare en rappelant à son public l'image de la dissection, mais plutôt la présence supposée de l'âme humaine au-delà de l'enveloppe charnelle. Par l'emploi du motif de la dissection et de l'incision chirurgicale, le spectateur est parfois amené à s'interroger sur les sentiments et les intentions véritables des personnages du drame. Ainsi, lorsque Lear exprime le souhait de voir le corps de Regan incisé pour en découvrir le cœur, il évoque par la même occasion l'image de la dissection publique, la révélation de l'organisme, et les croyances voulant que ce dernier soit le siège de l'âme et des sentiments. Au-delà de l'étude de ce passage présentée plus haut, les allusions au motif de

l'incision chirurgicale semblent inviter le spectateur à porter sur la scène du drame le même regard qu'il porterait sur la table de dissection des *barber-surgeons*. En opérant sur Lear une dissection imaginaire semblable à celle qu'il pratique sur sa fille, le spectateur serait ainsi invité à observer les causes physiques de la confusion et de la déchéance du vieux roi. De la même manière, lorsque Coriolanus refuse de montrer ses blessures à la plèbe qui voudrait découvrir, au-delà de ses cicatrices, les motivations profondes du soldat et du politicien, les spectateurs sont conduits à s'enquérir de la véritable identité que semble dissimuler Coriolanus derrière une attitude incohérente, mélange d'humilité servile et de prétention despotique à l'égard de Rome. Ainsi, l'évocation de la découverte de l'organisme grâce à la blessure ou de l'incision chirurgicale paraît liée à une révélation des mystères de l'âme. Au regard pénétrant que porte la plèbe sur Coriolanus ou bien encore Butts sur l'archevêque, fait écho le regard inquisiteur d'un public familier du spectacle de la dissection.

Ainsi, au théâtre, la mise en perspective de l'organisme du personnage par le biais du motif de la blessure et de la dissection ne laisse pas entrevoir les secrets de l'anatomie mais plutôt ceux de l'âme et des sentiments qu'elle abrite. L'analyse des traits caractéristiques de la médecine et de la chirurgie pratiquées dans l'Angleterre élisabéthaine apporte un regard plus juste sur le rôle de la blessure dans le corpus shakespearien. Une telle étude révèle cependant que la blessure de l'incision chirurgicale et de la dissection est liée de manière intrinsèque aux croyances de l'époque qui voulaient que la chair ne soit qu'une enveloppe protectrice de l'âme humaine. Dans l'optique d'une compréhension plus complète du motif de la blessure, il conviendra donc de s'interroger sur la perception du corps et de son ouverture dans les textes fondateurs de l'Église ainsi que dans les sermons des prêcheurs anglicans.

## **B) La blessure au regard de l'Église**

Après avoir étudié le motif de la blessure par le prisme de la médecine anglaise renaissante et de ses disciplines annexes, tels que la pratique de la chirurgie et de la dissection, il semble essentiel d'aborder le point de vue de l'Église anglicane sur de telles pratiques. À l'heure où l'influence grandissante des puritains repoussait les théâtres en dehors des murs de la capitale, fustigeant les divertissements violents et licencieux qu'ils proposaient aux citoyens de Londres, il est étonnant de constater que les dissections publiques se tenaient dans l'enceinte même de la cité. Loin de condamner la violence sanguinaire et le voyeurisme de ces manifestations, les responsables de l'Église anglicane voyaient en elles un atout considérable

pour l'établissement et la propagation de la foi chrétienne. Comme le démontrera l'étude des sermons anglicans, la pratique de la chirurgie mais aussi l'étude de l'anatomie par la dissection étaient acceptées et même encouragées par les autorités religieuses anglaises. Aux yeux de l'Église, l'accès à l'organisme par l'ouverture des chairs était l'occasion pour les habitants de la capitale de s'émerveiller face à la complexité de la création divine tout en soulignant le potentiel corrupteur de la dimension physique de l'homme. L'étude du traitement des corps, et plus particulièrement du corps christique, dans les textes religieux de l'Angleterre médiévale et renaissante, permettra de mettre en exergue le symbolisme chrétien du motif de la blessure dans l'œuvre de Shakespeare.

## 1) Justification de l'acte chirurgical et de la dissection

Dans l'Europe du seizième siècle, la dissection assume un rôle scientifique limité : il s'agit pour les professeurs d'anatomie d'exposer leur connaissance du corps humain, acquise non par l'observation des cadavres mais par la lecture des traités de l'Antiquité, tels les travaux de Galien. Andrew Cunningham, professeur d'histoire de la médecine à l'Université de Cambridge et auteur d'un ouvrage sur la dissection dans l'Europe de la Renaissance, identifie une fonction religieuse de la découverte de l'organisme à l'occasion de ces dissections :

*Public anatomical dissection was not an occasion for pursuing research, but for demonstrating the body as found. Nor, usually, was it a place for teaching research – or even for teaching dissection (at least until Vesalius). It was, rather, a place for showing – exposing to gaze – the high point of God's creation. In this sense it was a religious drama which was being enacted in public dissection. (...) The primary purpose and goal of anatomising in the sixteenth and surrounding centuries was the knowledge and admiration of God in His creation.<sup>77</sup>*

Si Vésale a révolutionné la science de l'anatomie en mettant en doute les théories de Galien et en les confrontant à ses propres recherches anatomiques, Cunningham rappelle que contrairement aux expériences de l'auteur du *Fabrica*, les dissections publiques comme celles que menaient à Londres les *barber-surgeons* avaient pour but l'exposition et la mise en scène, *drama*, des mécanismes internes du corps humain. Le spectacle de la dissection publique n'avait donc pas pour but la recherche médicale, mais plutôt la révélation d'une création divine, objet d'admiration aux yeux des chrétiens. En ce sens, les dissections des *barber-surgeons* anglais rejoignaient une conception mystique de l'anatomie héritée des écrits de Galien. Comme le souligne l'historien de la médecine Guido Majno, auteur d'un ouvrage

<sup>77</sup> Andrew Cunningham, *The Anatomical Renaissance, The Resurrection of Anatomical Projects of the Ancients*, Londres, Ashgate, 1997, pp. 208-209.

intitulé *The Healing Hand*, les écrits médicaux de l'Antiquité montrent une dérive du scientifique vers le religieux. Après avoir mené de nombreuses dissections et vivisections visant à vérifier et à préciser les théories d'Hippocrate, Galien semble avoir abandonné la rigueur scientifique pour un discours aux accents philosophiques :

*And yet, after this dazzling start, Galen abandoned truth for theory, and dug his own grave as a scientist. In retrospect, the step was a short one, irrational, but understandable: anatomy became revelation. It became the tangible proof of an infinitely wise Creator. With this perspective, Galen slipped from dissection into philosophy, to create a system in which every organ, function, and disease made perfect, ultimate sense.<sup>78</sup>*

Ce glissement vers le religieux, souligné par Guido Majno, démontre que l'enjeu de la dissection n'était pas la découverte des mécanismes internes du corps humain mais plutôt la révélation et l'admiration de la complexité de la création. Galien allait même jusqu'à comparer le fonctionnement des différents organes et leur cohérence à un hymne à la gloire de Dieu : « a hymn of glory to the Divine Creator of Man »<sup>79</sup>.

Au sein de l'Église anglicane élisabéthaine et jacobéenne, certains voyaient également en la dissection une glorification de l'œuvre de Dieu. Interrogé sur les sources de cette conception du corps comme testament de la création, Angus Gowland, professeur d'histoire au University College of London, évoque les grandes figures de la Réforme et leur influence sur le dogme anglais : « Reformed theologians such as Melanchthon place emphasis on the body and soul together as the object of grace, and on knowledge of the body as a prerequisite to knowledge of the soul »<sup>80</sup>. Au-delà de l'arrière-plan religieux de la Réforme, cette notion semble également dérivée des ouvrages d'anatomie qui depuis les travaux de Galien présentent l'ouverture du corps humain comme la découverte et l'illustration de la création divine. Dans *Staging Anatomies*, Hillary Nunn prend l'exemple des propos de Helkiah Crooke, auteur de la *Microcosmographia*, célèbre ouvrage d'anatomie publié en 1615 :

*For Helkiah Crooke, the eye's complexity proves powerful enough to drive nonbelievers into religious reverence. In the opening section of his Microcosmographia, he follows Galen in considering the human head as a temple, one whose detail and beauty illustrate the marvellous workings of God.<sup>81</sup>*

Cette image du temple, développée dans les traités d'anatomie et héritée de Galien, apparaît également dans les écrits religieux de l'Europe renaissante. Andrew Cunningham souligne

---

<sup>78</sup> Guido Majno, *The Healing Hand, Man and Wound in the Ancient World*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1975, p. 309.

<sup>79</sup> Galien, cité dans Guido Majno, *op. cit.*, p. 409.

<sup>80</sup> Correspondance avec Angus Gowland, 9 octobre 2007.

<sup>81</sup> Hillary M. Nunn, *Staging Anatomies, Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Londres, Ashgate, 2005, p. 164.



que Philippe Melanchthon, théologien de la Réforme luthérienne, comparait le corps humain à un édifice religieux<sup>82</sup>. L'auteur de *The Anatomical Renaissance* fait ensuite état de l'influence du réformateur allemand sur le dogme protestant luthérien : « For the Lutheran Protestant, the human body was the temple of God, and seeing was believing »<sup>83</sup>. L'association du corps au motif du temple, qui apparaît comme un trait commun aux textes religieux et aux traités d'anatomie de l'Europe réformée, évoque la présence du divin au sein de l'enveloppe charnelle et suggère la possibilité d'un renforcement de la foi grâce à la dissection des corps et à la découverte de l'organisme.

Notons que cette métaphore du temple est présente dans *Macbeth* lorsque Macduff décrit le cadavre du roi Duncan assassiné et s'écrie : « 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 »<sup>84</sup>. Le mot *temple* désigne ici l'enveloppe charnelle du corps humain comme une enceinte sacrée (*anointed*) dont les parois renferment et protègent l'âme (*the life*). La métaphore du temple pour désigner le corps humain, utilisée par les anatomistes et les théologiens de la Renaissance, mais également par Shakespeare, est une référence à la Bible et au premier épître de saint Paul aux Corinthiens : « What ? Know ye not that your body is the temple of the Holy Ghost which is in you, which ye have of God, and ye are not your own ? »<sup>85</sup>. Selon saint Paul, le corps est le siège de l'Esprit que Dieu a donné aux hommes. En poignardant le roi, Macbeth ouvre une brèche dans les murs sacrés du temple, comme le suggère sa propre description du cadavre de Duncan : « And his gashed stabs looked like a breach in nature / For ruin's wasteful entrance »<sup>86</sup>. Les blessures causées par les coups de poignard sont ici comparées à des brèches ouvertes dans un bâtiment. Par cette métaphore du temple, la blessure criminelle et régicide de Macbeth représente une atteinte à l'œuvre de Dieu : à travers cette brèche contre-nature, il fait entrer la ruine (*ruin*) dans l'édifice divin.

À l'inverse de la blessure moralement condamnable infligée au corps du roi Duncan dans *Macbeth*, l'incision chirurgicale et la dissection n'allaient aucunement à l'encontre du dogme anglican de la période élisabéthaine. Les grands professeurs d'anatomie du seizième siècle insistaient dans leurs écrits sur la dimension religieuse de leurs pratiques. Dans un ouvrage de chirurgie et d'anatomie publié en 1586, Thomas Vicary, qui fut le chirurgien d'Henri VIII,

---

<sup>82</sup> Andrew Cunningham, *op. cit.*, p. 231.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>84</sup> *Macbeth*, II.iii.65-68.

<sup>85</sup> *The Bible, Authorised King James Version, The first Epistle of Paul to the Corinthians*, VI.19, Oxford, Oxford University Press, 1997.

<sup>86</sup> *Macbeth*, II.iii.113-114.

d'Edouard VI, de Marie I et d'Elisabeth I, insiste sur le fait que la chirurgie ne peut être efficace que si la volonté divine est en accord avec les gestes du praticien<sup>87</sup>. Le chirurgien royal ajoute ensuite que l'acte chirurgical doit être pratiqué en l'honneur de Dieu<sup>88</sup>. Confirmant le point de vue de Galien et de ses successeurs tels Vicary ou Crooke, de nombreux auteurs et hommes d'Église ont vanté les mérites des pratiques de la chirurgie et de la dissection qui permettaient selon eux d'entretenir l'œuvre de Dieu ou d'en révéler la complexité aux chrétiens afin de conforter leur foi. Thomas Hill, auteur d'un traité philosophique et religieux sur le corps humain publié en 1571, justifie la dissection par des propos semblables à ceux de Vicary :

*... dutie of every good and well disposed minde to searche oute the excellent workes, and secretes of nature, so farre forth as the almighty power and heavenly gouvernor doth permit and suffer him, and therein to note and consider the magnificencie and wisdom of the highest workeman: the which very bright shall shine out, and as apparauntlye be seene in the least and smallest creatures, as in the greatest and largiest bodies.*<sup>89</sup>

L'exploration du corps permet ici d'exposer ses mécanismes secrets et de révéler ainsi l'ouvrage de Dieu (*the highest workeman*). En revanche, si l'observation anatomique de l'organisme est associée à une glorification de la création divine, Thomas Hill émet certaines réserves quant aux méthodes permettant une telle révélation. La recherche des mécanismes et des secrets de la nature humaine ne doit pas outrepasser les limites de la morale religieuse. Il s'agit certainement là pour Thomas Hill d'une manière de prévenir ou de dénoncer les dérives sanglantes et spectaculaires des dissections publiques que pratiquaient les *barber-surgeons* dans la seconde moitié du seizième siècle et que dénonçait encore Hogarth deux siècles plus tard. Cette même position sera ensuite adoptée par George Hakewill dans un traité religieux intitulé *An apologie of the power and providence of God in the government of the world* et publié en 1627. Hillary Nunn souligne que dans ce texte, Hakewill insiste sur les aspects profitables de la dissection qui permet à ses spectateurs de parvenir à une meilleure connaissance d'eux-mêmes et donc de leur créateur. L'auteur du traité condamne néanmoins l'aspect sanglant et spectaculaire qu'assument parfois les dissections publiques londoniennes, associant ces dernières à la barbarie des combats de gladiateurs de l'Antiquité<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Thomas Vicary, *The Englishmans Treasure, or Treasor for Englishmen : With the true Anatomye of Mans Body*, Londres, Imprinted by John Winder for John Perin, 1586, p. 4. (STC 24707)

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>89</sup> Thomas Hill, *The Contemplation of Mankinde, contayning a Singular discourse after the Art of Phisiognomie, on all the members and parts of man, as from the heade to the foote, in a more ample maner than hytherto hath beene published of any*, 1571. (STC 13487)

<sup>90</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 157.

Il apparaît alors que dans le cadre de la morale religieuse, la pratique de la dissection publique était encouragée par l'Église qui voyait en elle l'opportunité de mettre en exergue la complexité de l'anatomie humaine, soulignant ainsi la nature admirable de la création divine. Le consentement de l'Église à l'égard de ces pratiques est également suggéré par l'usage de l'image de la dissection comme outil métaphorique au cours des prêches adressés aux paroissiens anglais. Dans le chapitre d'introduction d'un sermon intitulé *The Anatomie of Belial* et publié à Londres en 1602, le pasteur William Burton se propose de dresser le portrait complet d'un scélérat en employant des méthodes similaires à celles de la dissection :

*This text may be called the Anatomy of Belial, because it searcheth and openeth every veine of him, and every sinew of him, to the very heart, and to that which is in the heart, as Anatomies do: and sheweth the causes of evey spirituall disease, and the effect of every cause, and what it is that bringeth the wicked man to his wofull end, as Anatomies doe. And that so lively, that if any man desire to see a lively picture, and a true Anatomy of Belial indeede, let him with patience marke, and behold the hand of God's Spirit, while Belial is aripping up: and he will say as the people sayd of another action of our Saviour Christ, we never saw such a thing. Mark. 2.12. But all is done, and must be done to this end, that we may know our selves. And this indeed is therefore made the Anatomies speech or poesie: Nosce te ipsum, know thy selfe: as if he should say, why dost thou stand still gaping and gazing upon my naked bones? Or prying into my bowels & entrails? Or judging of my heart? &c. good leave hast thou so to do, but learn by me then what thou art, and what thou shalt be thy selfe.<sup>91</sup>*

Dans l'introduction de son sermon, William Burton compare son rôle de prêcheur à celui d'un *barber-surgeon* disséquant le cadavre d'un condamné. L'emploi de cette métaphore filée tout au long du premier paragraphe du sermon est destinée à susciter l'attention et la curiosité des fidèles en faisant référence à un divertissement connu et apprécié des foules. Le pasteur prétend en effet que son étude évoquera chez ses paroissiens un tableau aussi animé et distrayant, *lively*, que la vue d'un cadavre véritablement écorché, *aripping up*. La dissection qu'il s'apprête à pratiquer sur le personnage de Belial est présentée comme un miracle accompli par la main de Dieu. William Burton prétend même comparer cette dissection toute religieuse aux guérisons miraculeuses décrites dans l'évangile de saint Marc en assurant à son public que leur étonnement égalera celui de Marc face au miracle christique du rétablissement du paralytique de Capernaüm. Cette étroite association de la dissection à un acte miraculeux et de volonté divine, prononcée par un membre de l'Église anglicane, évoque l'assentiment déjà observé des autorités religieuses à l'égard de l'activité des *barber-surgeons*. La dissection, mentionnée ici par un membre de l'Église, est tout d'abord définie par le pasteur

---

<sup>91</sup> William Burton, *Certaine Questions and Answers Concerning the Attributes of God*, Londres, Imprinted by Felix Kyngston, 1602. (STC 4165a)

comme la révélation des mécanismes internes d'un corps humain dont le cœur recèle les secrets et les raisons de l'âme. La conception du pasteur rejoint ainsi les croyances populaires persistantes évoquées au chapitre précédent. Rappelons que de nombreux élisabéthains pensaient que l'organisme était le siège de l'âme et que celle-ci circulait dans le corps en empruntant les artères. En établissant dans les premières phrases de son sermon une analogie parfaite entre les procédés et les résultats de la dissection spirituelle qu'il se propose de mener et ceux de l'ouverture véritable que pourrait pratiquer un *barber-surgeon* sur le corps de Belial, le pasteur suggère à la fois que son analyse aura la force visuelle d'une dissection publique, mais aussi que la dissection publique tend à révéler les secrets de l'âme en dévoilant l'espace d'ordinaire caché qui l'abrite. Le scalpel du *barber-surgeon* et la main de Dieu, dont le pasteur anglican prétend retranscrire les gestes, semblent tous deux capables d'ouvrir le cœur de Belial pour en révéler les maladies spirituelles par l'observation de leurs corrélats charnels.

Soulignons qu'il s'agit là d'une image similaire à celle développée par Shakespeare dans *King Lear*, lorsque le personnage éponyme voudrait voir sa fille Regan disséquée afin d'observer les symptômes physiques de sa cruauté en révélant son cœur. Cette même association des maux de l'organisme au caractère du personnage apparaît également dans *3 Henry VI*, lorsque Richard exprime le souhait de venger la mort de son père, le Duc d'York, en tuant Lord Clifford : « Then, Clifford, were thy heart as hard as steel, / As thou hast shown it flinty by thy deeds, / I come to pierce it or to give thee mine »<sup>92</sup>. Le meurtrier d'York a montré par son acte qu'il avait un cœur de pierre, et le fils du Duc assassiné suggère que ce cœur de silex doit être littéralement aussi dur que l'acier. Le cœur en tant qu'organe est ainsi associé aux sentiments dont il est le siège ; il est ici le corrélat physique de la cruauté de Lord Clifford. Comme pour William Burton, l'incision de l'enveloppe charnelle d'un criminel doit permettre de percer à jour les causes physiques et spirituelles de sa corruption : « ...and sheweth the causes of evey spirituall disease, and the effect of every cause, and what it is that bringeth the wicked man to his wofull end ».

Par-delà l'utilisation métaphorique de la dissection suggérant la validité d'une telle pratique aux yeux de l'Église, le prêche de Burton identifie l'une des raisons qui poussa les autorités religieuses à encourager l'ouverture du corps des criminels. En effet, selon Burton, l'objectif de la dissection n'est pas seulement la glorification de l'œuvre de Dieu mais aussi l'accès à une meilleure connaissance de notre nature physique que le pasteur résume par un aphorisme

---

<sup>92</sup> *3 Henry VI*, II.i.201-203.

antique : « *Nosce te ipsum, know thy selfe* ». Dans les dernières phrases de ce paragraphe d'introduction, Burton ressuscite un instant Belial afin qu'il s'adresse à l'auditoire du sermon : « ...if he should say, why dost thou stand still gaping and gazing upon my naked bones? Or prying into my bowels & entrails? Or judging of my heart? &c. good leave hast thou so to do, but learn by me then what thou art, and what thou shalt be thy selfe ». En poursuivant ici l'analogie entre dissection physique et portrait de l'esprit, Burton souligne l'un des enjeux majeurs de l'exploration anatomique aux yeux de l'Église : l'ouverture de l'enveloppe charnelle et la mise au jour de ses mécanismes internes doivent permettre aux spectateurs de la dissection de mieux connaître les secrets de leurs propres corps ainsi que les faiblesses que la religion associe à la dimension charnelle de l'homme.

Selon les autorités religieuses de la seconde moitié du seizième siècle et des premières décennies du dix-septième, tout bon chrétien devait s'interroger sur la constitution de sa nature physique afin de mieux maîtriser sa conduite spirituelle. Ce principe est exposé dans l'ouvrage de Godfrey Goodman, aumônier royal, intitulé *The Fall of Man* et publié en 1616 :

*Againe, whatsoever is proper to the body, as forme, figure, the use and disposition of the inward parts, notwithstanding that the soule first squared out the body, and fashioned the members for her own use and service, anima fabricatur sibi domicilium; yet she knows them not, and therefore must learne them againe by inspection, and dissection of man's body: a cruell, bloody, and merciless spectacle, I confess; yet such as must be admitted in schooles, rather than we should be ignorant of our owne bodies.*<sup>93</sup>

Dans ce paragraphe, Goodman opère une distinction entre la nature physique de l'homme et sa dimension spirituelle. L'âme dont parle l'aumônier est ici le corrélat de cette dimension supérieure qui permet à l'homme de raisonner et d'accéder à la conscience. Il justifie l'existence des dissections en déclarant que l'âme doit connaître le corps qui la soutient afin qu'elle puisse comprendre la matière vivante et maîtriser les pulsions charnelles qui souvent vont à l'encontre de la morale religieuse : « sometimes the bodie overrules the freedom of our wils, and bears the whole sway »<sup>94</sup>. L'aumônier regrette amèrement que le corps, originellement façonné par l'âme, puisse lui imposer ses contraintes. La source de la corruption de l'homme réside selon lui dans cette harmonie perdue entre l'âme et le corps : « But see, see, whole man is corrupted, and therefore neither body with soule, nor soule with

---

<sup>93</sup> Godfrey Goodman, *The Fall of Man, or the Corruption of Nature Proved by the Light of our Natural Reason*, Londres, Imprinted by Felix Kingston, 1616, pp. 41-42. (STC 12613)

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.40.

her faculties can together consist ; all is in an uprore, since we forsooke him, who is the very bond of all peace, and agreement »<sup>95</sup>.

La corruption et la discorde interne que dénonce Goodman sont ici associées au pêché originel (« since we forsooke him »). Il s'agit là d'une allusion au chapitre II verset 7 de la *Genèse* qui décrit la création du premier homme comme l'union de la matière et de l'esprit en une âme vivante : « And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul ». Aux yeux de l'aumônier, la disgrâce d'Adam et Eve a privé l'homme de la connaissance et de la maîtrise de son propre corps, le condamnant ainsi à l'incohérence : « The soule and the body, though parts of one man, and mutually subsisting together ; yet are they strangers one to another »<sup>96</sup>. Goodman voit cependant en la découverte de l'organisme l'occasion d'une prise de conscience qui permettrait de tendre de nouveau vers la cohérence perdue de l'âme et de la chair. En se révélant à lui-même par la dissection et l'étude de l'anatomie, l'homme peut regagner le contrôle de sa nature physique : « Thus to honour God, to honour our superiors, we must dishonour our selves, punish our own flesh, uncover our parts, bend ourselves in subjection »<sup>97</sup>. L'assujettissement du corps passe ainsi par une connaissance accrue de ses mécanismes internes et de ses organes, *parts*. Selon Goodman, l'importance souveraine de cette quête justifie à elle seule le déshonneur et le spectacle cruel que représentent l'ouverture des chairs et la révélation du corps interne. La dissection est ici associée au châtiment corporel, comme s'il s'agissait là pour l'homme de faire pénitence en lacérant ses chairs (« punish our own flesh »). La dissection est ainsi élevée au rang de rituel : une communion symbolique est établie entre la chair du cadavre et celle des membres de l'assistance. Tel un bouc émissaire, le corps du condamné, soumis aux incisions du *barber-surgeon*, reçoit en ses chairs insensibles le châtiment que chacun devrait recevoir afin de racheter la faute du pêché originel et d'obtenir ainsi le pardon divin et le rétablissement de la cohérence du corps et de l'âme telle qu'elle existait à l'aube de la création. La blessure infligée au corps du cadavre assume donc, selon Goodman, une double fonction. Elle permet tout d'abord l'accès au corps interne et conduit ainsi vers une suprématie retrouvée de l'âme sur la nature physique. Elle revêt ensuite les traits d'un acte rituel destiné à obtenir le pardon divin et à restaurer la cohérence originelle du corps et de l'esprit.

---

<sup>95</sup> Godfrey Goodman, *op.cit.*, p.41.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p.41.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.60.

L'idée d'une rédemption du péché commis au Jardin d'Eden, par une maîtrise retrouvée des liens unissant l'âme au corps, est également suggérée dans certains ouvrages d'anatomie. Elle est notamment mise en image dans une étrange gravure illustrant un manuel d'anatomie inspiré des travaux de Vésale et publié à Londres en 1553 :

Fig.12 : Gravure anonyme, publiée dans Thomam Geminium, *Compendios a totius anatomie delineatio, aere exarta*, Londres, 1553, gravure. (STC 1066:16)



Adam et Ève sont ici dépeints au moment du péché originel. Le serpent, représenté en bas de la composition, a persuadé Ève de goûter au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal : devenue consciente de sa nudité, elle cache son sexe par pudeur. Adam tient quant à lui le fruit dans sa main gauche et s'apprête à commettre la même faute. La connaissance du bien et du mal, prérogative divine acquise par le fruit défendu, sera la cause de la chute des premiers époux qui perdent leur innocence parfaite pour être dominés par la mortalité et la souffrance de la conception<sup>98</sup>. Ce motif de la *Genèse* est présenté à la manière d'une planche d'anatomie. À l'instar des écorchés de Vésale, la pose que prennent les deux personnages semble destinée à faciliter l'observation de leurs muscles tendus. Le crâne vu du dessous, représenté au pied du corps masculin, est disproportionné par rapport aux deux silhouettes. Il peut être perçu comme un agrandissement, offrant une perspective différente et une vue détaillée du crâne de l'homme représenté sur la planche anatomique. Cependant, si l'on garde à l'esprit que cet homme est Adam, le crâne pourrait être lu comme un symbole du péché originel et de sa rédemption. En effet, selon la tradition chrétienne, le crâne du premier homme aurait été déterré par des soldats romains lors de la crucifixion du Christ sur le mont

<sup>98</sup> *Genesis*, III.16-23.

Golgotha, traduit dans les évangiles<sup>99</sup> comme « le lieu du crâne ». Le sang versé sur la croix aurait alors symboliquement apporté la rédemption au premier homme, et à travers lui, à l'humanité tout entière. Cette association du crâne d'Adam à la rédemption christique est un motif récurrent de la peinture médiévale et renaissante européenne, comme le suggèrent ces deux tableaux :

Fig.13 : Bernardo Daddi, 1338 Edimbourg, National Gallery of Scotland, tempéra sur bois, reproduit dans : *Crucifixion*, Paris, Phaidon, 2005, p. 41



Fig.14 : Joos van Cleve, 1520, New York, Metropolitan Museum of Art, huile sur bois, reproduit dans : *Crucifixion*, Paris, Phaidon, 2005, p. 119.

---

<sup>99</sup> *Matthieu*, XXVII.33.





À gauche, le peintre italien Bernardo Daddi représente un Christ en croix dont le sang jaillit violemment par la blessure de la lance romaine. À la base de la composition, l'on distingue le crâne du premier homme dans une faille où s'écoule le sang du Christ. Ce même motif apparaît également dans le tableau du peintre flamand Joos van Cleve, reproduit à droite. S'il est peu probable que l'œuvre de Bernardo Daddi ait directement inspiré le graveur du *Compendios a totius anatomie delineatio*, le travail de Joos van Cleve, marqué par l'influence italienne, faisait quant à lui partie du paysage artistique élisabéthain. En effet, les peintres et graveurs flamands et allemands furent nombreux à profiter du mécénat de la noblesse anglaise, comme le montrera le chapitre suivant. Soulignons à cet égard que le motif du crâne d'Adam apparaît également dans les gravures de Dürer (voir Fig.18), largement répandues dans l'Angleterre du seizième siècle. Issu de la tradition iconographique, et non des textes bibliques, le motif du crâne du premier homme lavé par le sang des blessures du Christ en croix souligne les liens établis au Moyen Âge et à la Renaissance entre le péché originel et le sacrifice christique. Ce crâne d'Adam, associé dans la gravure du *Compendios a totius anatomie delineatio* au serpent responsable du péché, apparaît comme un corrélat du conflit entre l'âme et la dimension charnelle de l'homme, un conflit qui selon la *Genèse* fut la punition d'Adam et Ève pour avoir goûté au fruit de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Cette superposition du thème biblique à une planche anatomique évoque la vertu rédemptrice de la dissection et de la connaissance du corps, mise en exergue par les hommes d'Église comme par les professeurs de médecine du seizième siècle. Ainsi, le dessin anatomique du crâne symbolise à la fois les conséquences du péché d'Adam et la possibilité d'une maîtrise du corps et de ses fonctionnements, grâce à la dissection et à l'anatomie

comme science de la connaissance du corps, signe d'une cohérence retrouvée de l'âme et de la chair selon l'Église.

Le conflit entre les dimensions charnelle et spirituelle de l'homme résultant du péché originel, ainsi que l'espoir de sa résolution formulé par les autorités religieuses et médicales, apparaissent à plusieurs reprises dans le drame shakespearien. Observons par exemple, dans *Henry V*, le discours de l'archevêque de Canterbury se réjouissant des bonnes dispositions du roi envers l'Église :

*The breath no sooner left his father's body  
But that his wildness, mortified in him,  
Seemed to die too. Yea, at that very moment  
Consideration like an angel came  
And whipped th'offending Adam out of him,  
Leaving his body as a paradise  
T'envelop and contain celestial spirits.<sup>100</sup>*

L'enveloppe charnelle du roi est ici comparée à un paradis contenant un esprit de nature divine. Selon l'archevêque, qui se souvenait plus tôt du manque de morale du jeune prince avant la mort de son père, cette cohérence retrouvée du corps et de l'âme est associée au rejet du péché d'Adam. Le discours du prélat suggère que si la faute du premier homme est présente dans chaque individu, il est du devoir de chacun de s'en émanciper. Le retour à un corps édénique, libéré de la corruption née du péché originel, apparaît ici comme une transformation d'ordre miraculeux. Le texte shakespearien n'établit pas de lien direct entre la connaissance des mécanismes du corps, atteinte par la dissection, et la maîtrise du corps par l'esprit. Cependant, l'élévation de l'âme, qui après la mort s'échappe d'un corps associé à la corruption, est présentée comme une libération. Les dernières paroles de Richard II, poignardé par Exton, soulignent cette volonté d'émancipation : « Mount, mount, my soul; thy seat is up on high, / Whilst my gross flesh sinks downward, here to die »<sup>101</sup>. À l'inverse du roi Henry V, qui à la mort de son père s'est défait des contraintes du corps, Richard II, caractérisé tout au long de la pièce par son immoralité et par la légèreté de ses mœurs, semble satisfait par la perspective de voir son âme s'élever enfin au dessus d'un corps qu'il décrit comme grossier. La blessure mortelle de Richard II apparaît ainsi comme une ouverture permettant à l'âme de s'échapper d'une enveloppe charnelle associée à la corruption. À la geôle dans laquelle le roi

---

<sup>100</sup> *Henry V*, I.i.26-32.

<sup>101</sup> *Richard II*, V.v.111-112.

est enfermé fait écho la prison que constitue son propre corps, dont seule la destruction des chairs peut le libérer.

## 2) L'organisme comme siège de l'âme et lieu de corruption

Si la notion de l'émancipation de l'âme, développée dans le corpus shakespearien, trouve sa source dans les écrits religieux, il en va de même pour l'image du corps-prison évoquée dans l'étude des dernières paroles de Richard II. Le chapitre précédent a démontré que l'incision de l'enveloppe charnelle, dans le cadre de la dissection, représente pour l'Église la possibilité d'une émancipation de l'esprit. Il ne faut cependant pas oublier que ces blessures qui révèlent les mécanismes du corps et portent en elles l'espoir d'une cohérence retrouvée entre la chair et l'esprit, peuvent également être considérées comme des ouvertures révélant un organisme jugé impur. En effet, selon l'Église, l'enveloppe charnelle enferme et corrompt l'esprit. Notons que dans le sermon mentionné plus haut, Goodman décrit la chair comme une prison pour l'âme : « Our soule is imprisoned within our flesh »<sup>102</sup>.

Cette image d'une prison de chair apparaît de manière récurrente dans le corpus shakespearien. Cleopatra décrit par exemple le cadavre de Mark Antony comme un réceptacle vide qui renfermait une grande âme : « This case of that huge spirit now is cold »<sup>103</sup>. Soulignons encore que la métaphore de la prison, développée par Goodman, est utilisée par Shakespeare à deux reprises dans *King John*. C'est tout d'abord le roi John qui l'emploie en référence à son propre corps : « Within this wall of flesh / There is a soul counts thee her creditor »<sup>104</sup>. À la scène suivante, la même métaphore est de nouveau employée, cette fois-ci par le roi de France, pour commenter l'apparition sur scène de Constance, la mère d'Arthur, saisie de démence à l'annonce de l'emprisonnement de son fils : « Look who comes here! A grave unto a soul, / Holding th'eternal spirit against her will / In the vile prison of afflicted breath »<sup>105</sup>. Constance, qui a perdu tout espoir de voir son fils accéder au trône d'Angleterre, est ici comparée à une âme enfermée et cherchant à quitter un corps devenu pour elle une prison. L'image de la mort, permettant à l'esprit de se libérer de la prison des chairs, est fortement suggérée, anticipant ainsi le suicide de Constance qui intervient à l'Acte IV. Cette occurrence de *King John* fait écho au dogme des autorités anglicanes selon lequel l'esprit,

---

<sup>102</sup> Godfrey Goodman, *op. cit.*, p. 60.

<sup>103</sup> *Antony and Cleopatra*, IV.xvi.91.

<sup>104</sup> *King John*, III.iii.20-21.

<sup>105</sup> *Ibid.*, III.iv.17-19.

enfermé dans l'enveloppe charnelle, ne peut s'en échapper que par la dégradation ou par la destruction du corps.

Le cadavre, aux yeux de la religion, n'est pas le mécanisme brisé qu'étudient les *barger-surgeons* mais plutôt un résidu charnel corrompu et dépourvu de fonctions dont l'âme s'est échappée. Cette vision religieuse du corps inanimé est soulignée par les textes de l'Église, tel ce passage extrait d'un missel publié en 1559 et destiné à être lu lors de la mise en terre d'un chrétien :

*We therefore commit his body to the ground, ashes to ashes, dust to dust, in sure and certain hope of resurrection to eternal life, through Our Lord Jesus Christ, who shall change our vile body that it may be like to his glorious body, according to the mighty working, whereby he is able to subdue all things to himself<sup>106</sup>.*

Bien que l'Église accepte et encourage la dissection, le point de vue des autorités religieuses sur le corps inanimé diffère ici grandement de celui de la médecine. En effet, si les auteurs des traités d'anatomie considèrent l'ouverture du corps comme une glorification de l'œuvre divine, ils conçoivent également cette œuvre comme un mécanisme complexe destiné à maintenir les fonctions vitales et non seulement comme le siège d'une entité spirituelle. L'Église, en revanche, insiste sans cesse sur la nature corrompue et impure de l'organisme. Bien que le corps soit le témoin de la grandeur de la création, il est aussi selon l'Église une masse physique dont l'homme doit s'émanciper afin de s'élever vers le statut divin que son âme lui confère. Lever Thomas, dans un ouvrage intitulé *A Treatise of the Right Way* et publié en 1575, souligne la nature spirituelle de l'homme qui le différencie de l'animal<sup>107</sup> : « God of his owne good will hath begotten us by the worde of truth, wee are nowe borne not of blood, not of the will of fleshe, nor of the will of man, but of God. Wee are nowe not in the fleshe, but in the spirite, bycause the spirit of God dweleth in us ». La prévalence de l'esprit sur la chair est un thème récurrent dans les textes religieux de l'Angleterre renaissante, mais aussi dans le drame shakespearien, comme le suggèrent les occurrences traitées dans ce chapitre. Le corps est un obstacle à l'élévation de l'âme, et celle-ci ne peut transcender la nature physique de l'homme que par la destruction ou l'assujettissement de la dimension charnelle. L'ascétisme et la maîtrise du corps visés par l'Église apparaissent comme le moyen de rétablir l'union du corps et de l'esprit compromise par le péché originel. L'organisme, dont la complexité suscite l'admiration des chirurgiens et des hommes d'Église, est perçu par les

---

<sup>106</sup> David Cressy & Lori Anne Ferrel, *Religion and Society in Early Modern England : a Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 56.

<sup>107</sup> Lever Thomas, *A Treatise of the Right Way*, Londres, 1575. (STC 443:06)

premiers comme un mécanisme complexe au service de l'âme alors que les seconds le dénoncent comme une prison où l'esprit peut être asservi et corrompu. Cependant, si les points de vue religieux et scientifiques diffèrent dans leur conception de la nature physique, ils se rejoignent sur la notion essentielle de la séparation de l'âme et du corps.

Il convient de souligner ici l'étonnante cohabitation des sciences de l'anatomie et de la religion tout au long du seizième siècle et dans la première moitié du dix-septième. Le meilleur exemple en est sans doute le livre intitulé *The Anatomy of Melancholy*, publié à Londres en 1621. Dans cet ouvrage considéré comme un traité de médecine, Robert Burton, alors vicaire de l'église Saint Thomas d'Oxford, expose notamment les théories de son époque sur la constitution du corps humain. Burton décompose la nature physique de l'homme en deux parties : les contenants et les contenus. Il classe sous le titre de contenants toutes les veines, artères, poches, enveloppes et autres tissus que contient le corps. L'érudit anglais s'accorde avec Galien pour assurer que dans ces contenants circulent les humeurs : sang, flegme, bile jaune (*cholera*) et bile noire (*melancholy*). Dans les divers contenants naissent aussi des vapeurs, nommées esprits, qui d'après Burton unissent l'âme au corps :

*Spirit is a most subtle vapour, which is expressed from the blood, and is the instrument of the soul, to perform all his actions; a common tie or medium betwixt the body and the soul. (...) Of these spirits there are three kinds, according to the three principal parts, brain, heart, liver; natural, vital, animal. The natural are begotten in the liver, and thence dispersed through the veins, to perform those natural actions. The vital spirits are made in the heart of the natural, which by the arteries are transported to all the other parts: if these spirits cease, then life ceaseth, as in a syncope or swooning.*<sup>108</sup>

La mort est ici associée à la disparition des esprits : si les artères des cadavres sont vides, ce n'est pas parce que le sang reflue vers les organes, vérité encore inconnue à l'époque élisabéthaine, mais plutôt en raison de la disparition des esprits qui s'évaporent soudainement ou s'échappent par les blessures de l'enveloppe charnelle lors d'une mort violente. Afin de donner plus de crédit à son argumentation, Burton évoque même le célèbre Vésale qui, écrit-il, disséquait des corps vivants dans l'espoir d'en saisir les esprits.

Cet étonnant mélange de science et de croyance, d'érudition et de superstition, transparait à plusieurs reprises chez Shakespeare. Dans *3 Henry VI*, le Duc d'York succombant aux coups de poignard de Lord Clifford et de la Reine Margaret s'exclame : « Open thy gate of mercy, gracious God - / My soul flies through these wounds to seek out thee »<sup>109</sup>. A la blessure

---

<sup>108</sup> Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, vol.1, Londres, George Bell and sons, 1896 (1621), p. 170.

<sup>109</sup> *3 Henry VI*, l.iv.177-178.

mortelle du patriarche de la maison d'York fait écho celle de son meurtrier, Lord Clifford, qui entre sur scène agonisant, une flèche plantée dans le cou :

*O Lancaster, I fear thy overthrow  
More than my body's parting with my soul!  
(...) Bootless are my plaints and cureless are my wounds;  
No way to fly, nor strength to hold out flight;  
The foe is merciless and will not pity,  
For at their hands I have deserved no pity.  
The air hath got into my deadly wounds,  
And much effuse of blood doth make me faint.<sup>110</sup>*

L'air qui entre ici dans les blessures de Clifford est celui-même que les *barber-surgeons* trouvaient dans les artères des cadavres disséqués. Cette séparation du corps et de l'âme décrite par Clifford évoque l'agonie du Duc d'York à l'acte précédent. Dans les deux cas les personnages du drame consacrent leurs dernières paroles aux descriptions des plaies béantes qui causeront bientôt leur mort. Cette insistance de chacun des deux discours sur la séparation du corps et de l'âme par la blessure induit un effet de résonance entre la mort du Duc et celle de Lord Clifford. Le rapprochement symbolique de ces deux scènes d'agonie est significatif.

La mort de Clifford permet premièrement de rappeler à l'esprit du spectateur un épisode crucial du drame, le meurtre de Richard Plantagenêt, Duc d'York et personnage éponyme de la pièce lors de sa première publication en 1595 : *The True Tragedy of Richard, Duke of York, and the Death of Good King Henry the Sixth, with the whole Contention between the two houses Lancaster and York*. Le Duc d'York, bien qu'il meure dès le premier acte, n'en demeure pas moins le personnage central d'une pièce construite autour du désir de vengeance de ses fils qui déchoiront finalement les Lancasters du trône d'Angleterre en mémoire de leur père. L'image du Duc assassiné est clairement évoquée sur scène par la mort de Lord Clifford qui marque un nouveau tournant dans l'intrigue. En effet si la mort d'York symbolisait la suprématie réaffirmée des Lancasters, celle de Clifford suggère à l'inverse le premier pas de la famille d'York vers la conquête du trône. Le motif des blessures qui laissent échapper l'âme permet ainsi de lier et de souligner les deux épisodes charnière d'un drame historique qui s'articule autour des bouleversements du pouvoir.

En réitérant l'épisode de l'agonie du Duc d'York, Shakespeare opère une analèpse vers un événement essentiel du drame pour en souligner les répercussions, mais il inscrit également le thème de la vengeance en filigrane de l'une de ses premières pièces historiques. La mort de

---

<sup>110</sup> 3 *Henry VI*, II.vi.4-28.

Clifford, touché au cou par une flèche alors qu'il tente d'échapper au courroux des fils d'York, apparaît en effet comme une réponse à l'assassinat de Richard Plantagenet. La flèche décochée par un archer inconnu peut être perçue comme l'instrument d'une justice divine qui présiderait à l'ascension et à la vengeance de la famille d'York. Le cycle de violence des tragédies de vindicte est esquissé lorsque Lord Clifford, coupable d'un crime impuni, subit à son tour l'agonie consciente et douloureuse de sa victime. Comme Richard Plantagenet, Clifford verra son âme s'échapper de ses blessures. Comme lui, il sera ensuite décapité, et sa tête sera exhibée au sommet de la porte de la ville d'York, remplaçant ainsi celle du duc assassiné placée là selon les ordres de la reine Margaret. Il faut cependant noter que si l'agonie de Lord Clifford ressemble à s'y méprendre à celle de Richard d'York, les termes dont ils usent afin de décrire leurs blessures mortelles diffèrent de manière significative. Le duc, à l'article de la mort, voit son âme s'échapper de ses blessures pour s'élever vers le ciel où il espère trouver le pardon divin : « Open thy gate of mercy, gracious God - / My soul flies through these wounds to seek out thee ». À l'inverse, Lord Clifford ne perçoit que l'air qui entre par ses blessures et remplace peu à peu son âme. L'espérance du salut divin qui caractérise le dernier monologue d'York est absente des paroles de Clifford qui semble d'ores et déjà damné. Il sait ne pas mériter la pitié de ses ennemis et renonce à espérer le pardon divin : « Bootless are my complaints and cureless are my wounds ». C'est un corps de criminel aux artères vides et prêt à être disséqué que nous dépeint Clifford pendant que le vieux duc évoque l'élévation de son âme vers un Seigneur miséricordieux. L'image des blessures mortelles laissant s'échapper l'âme, empruntée à la théorie médicale des humeurs et aux croyances religieuses de l'Angleterre élisabéthaine, revêt ainsi une fonction structurelle et symbolique considérable dans *3 Henry VI*.

Dans l'oeuvre de Shakespeare comme dans la culture de la Renaissance, l'âme humaine apparaît comme l'hôte d'une enveloppe charnelle vulnérable. Le corps, sujet à la blessure et à la destruction, était perçu par les autorités religieuses anglicanes comme un amas de corruption dont l'âme, empreinte du divin, était la victime. Dans *The Fall of Man*, de Godfrey Goodman, la naissance même de l'homme en tant qu'être physique le condamne au péché :

*Speaking of mans miseries, I will begin with man's first beginning or birth. Man only (besides his naturall birth) is conceived in sinne, and death is the wages of sinne; sometimes the womb proves likewise his tombe; and sometimes in birth (being of a viperous kinde) hee proves a murtherer, and causeth her death, which first gave him life: coming out of the wombs prison, occisi potius quàm nati*

*imaginem gerit, he carries the image rather of a slaine and murthered man, then of a man newly borne, for he is born with effusion of blood.*<sup>111</sup>

Selon Goodman, le corps est marqué dès la naissance par le péché : l'enfantement est lié à la mort et au sang, ainsi qu'au crime. Le ventre maternel est dépeint comme une prison qui peut devenir un tombeau avant même que l'homme ne s'en échappe. L'idée d'une naissance criminelle ainsi que celle de l'association entre la matrice et la tombe sont développées par Shakespeare dans Richard III. Elles apparaissent notamment dans cette réplique de la reine Margaret adressée à la mère de Richard, la duchesse d'York :

*From forth the kennel of thy womb hath crept  
A hell-hound that doth hunt us all to death:  
That dog that had his teeth before his eyes,  
To worry lambs and lap their gentle blood;  
That foul defacer of God's handiwork,  
That reigns in gallèd eyes of weeping souls;  
That excellent grand tyrant of the earth  
Thy womb let loose to chase us to our graves.*<sup>112</sup>

Le ventre maternel de la duchesse est tout d'abord comparé à une tanière, *kennel*, de laquelle se serait échappée une créature assoiffée de sang. À l'innocence des agneaux et à la création divine est opposée la nature infernale de Richard, *hell-hound*. Dans le dernier vers, Margaret compare le ventre de la duchesse à un lieu clos dont Richard aurait été libéré, *let loose*, pour les conduire tous vers la tombe. L'association des mots *womb* et *graves*, respectivement le premier et le dernier mot accentués du vers, fait du ventre maternel de la duchesse un lieu de naissance mais aussi de mort.

Selon le sermon de Goodman cité plus haut, la venue au monde est également exprimée comme une blessure infligée à la mère ; une blessure dont le sang confère au nouveau-né l'aspect d'un cadavre ou d'un meurtrier. Notons que cette image du nourrisson ensanglanté est présente dans *Macbeth* lors de la scène des trois prophéties<sup>113</sup>. Selon les didascalies, un enfant couvert de sang apparaît sur scène pour annoncer qu'aucun homme né d'une femme ne saurait faire de tort à Macbeth. Le héros éponyme mourra finalement sous les coups de Macduff qui lui apprend les conditions particulières de sa naissance : « Macduff was from his mother's womb / Untimely ripped »<sup>114</sup>. La symbolique de cet enfantement prématuré par

---

<sup>111</sup> Godfrey Goodman, *op. cit.*, p. 72.

<sup>112</sup> *Richard III*, IV.iv.47-54.

<sup>113</sup> *Macbeth*, IV.i.92-97.

<sup>114</sup> *Ibid.*, V.x.15-16.



césarienne est double. La mise au monde particulièrement sanglante et certainement douloureuse de Macduff confère tout d'abord au personnage une dimension violente provoquant l'effroi de Macbeth qui reconnaît en son adversaire le sujet de la prophétie et déclare : « Accursèd be that tongue that tells me so, / For it hath cowed my better part of man »<sup>115</sup>. Au-delà de la violence qui semble caractériser la mise au monde de Macduff, sa naissance prématurée et éloignée des procédés naturels de la maternité contribue à faire de ce personnage une incarnation de la loyauté et de la vertu. Comme démontré plus haut, l'enfantement était perçu par l'Église anglicane comme une première marque de corruption. Le personnage de Macduff, ayant échappé à cette souillure, semble donc épargné par le péché inscrit dans les chairs de chaque être humain au moment de sa venue au monde.

Cette corruption de l'homme dès sa naissance, dont Macduff est symboliquement exempt, est associée par Goodman à la matrice féminine considérée à l'époque comme un lieu souillé :

*For many months the soule is kept prisoner in the wombe, a place noysome for sent, uncleane for situation, a dungeon for darknesse. As man himself is conceived in sinne, so is the soule concealed in shame: the eyes will not dare to behold; chaste eares would be offended to heare; let not any tongue presume to speake, the uncleannesse of mans birth; see how he crouches with his head on his knees like a tumbler, wallowing in his own excrements, feeding upon the impurest blood, breathing through the most uncleane passages; in so much that Christ, who came to be spit upon, to bee whipt, to bee troden, to bee crucified onely for mans sake, yet would never endure the basenesse of his conception.*

116

C'est bien le corps de la femme qui selon le prêcheur élisabéthain est source de corruption. Le ventre maternel est dépeint comme un donjon obscur, rejoignant ainsi l'idée d'une prison pour l'âme naissante évoquée plus haut. Pour Goodman, l'âme humaine est cachée dans un lieu honteux, sale et malodorant. Le sang nourricier impur auquel il fait allusion est certainement le sang menstruel, sombre et visqueux, encore considéré dans l'Angleterre des seizième et dix-septième siècles comme un symbole du péché originel.

L'impureté résultant de l'accouchement est mentionnée par Shakespeare dans le poème lyrique *The Rape of Lucrece*. Tarquin, souhaitant que la jeune épouse garde en elle le secret du viol, prétend que si ce dernier était divulgué, Lucrece et sa famille seraient marqués d'une souillure plus terrible encore que celle reçue par chaque enfant lors de sa naissance :

*'Then for thy husband and thy children's sake  
Tender my suit; bequeath not to their lot*

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, V.x.17-18.

<sup>116</sup> Godfrey Goodman, *op. cit.*, p. 36.

*The shame that from them no device can take,  
The blemish that will never be forgot,  
Worse than a slavish wipe or birth-hour blot;  
For marks described in men's nativity  
Are nature's faults, not their own infamy.*<sup>117</sup>

For

L'impureté de la matrice féminine apparaît comme la cause d'une marque inscrite ou d'une tache, *blot*, apposée sur chaque être humain dès sa mise au monde. L'enfantement est ici associé à la rupture de l'hymen et à la perte de la virginité, ou à la perte de la chasteté, qui sont les éléments déclencheurs de la corruption du corps féminin. Comme dans ces vers de Shakespeare, la conception, la gestation et la naissance sont décrites par Goodman en des termes qui évoquent l'animalité et la souillure, de telle sorte que les contenus de l'enveloppe charnelle du corps féminin apparaissent comme un espace de corruption. Le Christ lui-même, prétend le pasteur, n'aurait pu supporter une épreuve qui dépasse toutes les souffrances et humiliations décrites dans les évangiles. Cette référence à la Bible peut paraître étrange au premier abord puisque le Christ, bien qu'il soit le fruit de la conception virginale, est selon les évangiles bien né du ventre de Marie. L'allusion s'éclaire cependant face aux théories religieuses médiévales qui prévalaient encore dans l'Angleterre de Shakespeare. Comme le souligne Claire Marshall dans un article intitulé « The Politics of Self-Mutilation : Forms of Female Devotion in Late Middle Ages », c'est principalement la conception, et non l'enfantement ou une nature inférieure, qui serait la source de la corruption interne du corps féminin :

*Female holiness is primarily about intactness, enclosure and the maintaining of an unbroken body. (...) Only death can assure perpetual virginity: the place where women's weak bodies can no longer be tempted or violated and instead achieve a final union with the perfect bridegroom, Christ.*<sup>118</sup>

Aux yeux des sujets de l'Angleterre élisabéthaine, la rupture de l'hymen rend la femme impure, et seule la chasteté peut préserver l'intégrité du corps féminin. L'acte sexuel, qu'il soit consenti ou forcé, légitime ou interdit, est responsable d'une souillure symbolique. Si l'on s'en réfère à cette théorie, le Christ, contrairement à tous les hommes, serait né du sein pur de la Vierge Marie, expliquant ainsi la naissance exceptionnelle que Goodman veut lui attribuer.

---

<sup>117</sup> *The Rape of Lucrece*, 533-539.

<sup>118</sup> Claire Marshall, « The Politics of Self-Mutilation : Forms and Female Devotion in Late Middle Ages », dans *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture*, Darryll Grantley et Nina Taunton, édés., Londres, Ashgate, 2000, pp. 11-12.

Cette corruption du corps féminin par l'acte sexuel est un thème récurrent dans l'œuvre de Shakespeare. François Laroque, dans un article intitulé *Mythe, magie et représentation du mal*, identifie le chaudron des sorcières de *Macbeth* à une matrice féminine corrompue : « Le chaudron maléfique est également l'image de la matrice de la mauvaise mère et les apparitions d'origine diabolique qui en émanent figurent l'émergence infernale qu'elle met au monde »<sup>119</sup>. Le chaudron apparaît ainsi comme une extension de l'univers souterrain auquel appartiennent les sorcières. Tout comme le sol du royaume, surface liminaire entre le monde des vivants et celui du contre-nature, il est un ventre nauséabond dont sortent les esprits maléfiques. La corruption du corps féminin émerge également comme un motif central du poème lyrique *The Rape of Lucrece*, construit autour de la souillure du viol décrite par la victime de Tarquin comme une tache indélébile : « Mud not the fountain that gave drink to thee ; / Mar not the thing that cannot be amended »<sup>120</sup>. Le corps violé de Lucrece est ici comparé à l'eau d'une fontaine troublée par la boue et qui ne retrouvera jamais sa pureté. En violant la jeune épouse romaine, Tarquin semble ainsi se rendre coupable de la corruption d'un corps qui jusque-là était demeuré chaste et sain. Lucrece se fait l'écho de cette image en déclarant :

*'My body and my soul, which was the dearer,  
 When the one pure the other made divine?  
 Whose love of either to myself was nearer,  
 When both were kept for heaven and Collatine?  
 Ay me, the bark peeled from the lofty pine  
 His leaves will wither and his sap decay;  
 So must my soul, her bark being peeled away.*<sup>121</sup>

Dans les deux premiers vers de cette strophe, Lucrece souligne que la pureté de son corps et de son esprit ne faisaient qu'un avant le viol de Tarquin. La théorie de Claire Marshall, selon laquelle la sainteté du corps féminin dépend d'une virginité défendue jusqu'à la mort dans l'optique d'une union parfaite avec le Christ, est illustrée par les propos de Lucrece évoquant la finalité de l'âme divine et du corps pur : « When both were kept for heaven ». L'épouse de Collatine compare ensuite son âme à un pin dont l'écorce aurait été arrachée. L'image d'un arbre élevé, tendant vers le ciel, qu'une écorce détruite conduit à dépérir, peut elle aussi être analysée par le prisme des propos de Claire Marshall. Le viol, associé à la corruption du corps

---

<sup>119</sup> François Laroque, « Mythe, magie et représentation du mal » (p.61-92), dans Gisèle Venet, éd., *Le Mal et ses masques : Théâtre, imaginaire, société*, Paris, ENS Editions, 1997, p. 82.

<sup>120</sup> *The Rape of Lucrece*, 577-578.

<sup>121</sup> *The Rape of Lucrece*, 1163-1169.

féminin dans la théologie médiévale et renaissante, condamne l'âme à la déchéance et au dépérissement. L'élévation de l'esprit, rendue possible par la pureté du corps virginal ou chaste, est compromise par son emprisonnement dans les chairs corrompues, autre motif de la pensée religieuse médiévale et renaissante.

Ce même motif du corps féminin corrompu apparaît également dans *Titus Andronicus*, lorsque Lavinia supplie Tamora de lui donner la mort plutôt que de l'abandonner à la luxure de ses fils :

*Lavinia: 'Tis present death I beg, and one thing more  
That womanhood denies my tongue to tell.  
O, keep me from their worse-than-killing lust,  
And tumble me into some loathsome pit  
Where never man's eye may behold my body.  
Do this, and be a charitable murderer<sup>122</sup>.*

Les mots que la féminité réproouve sont ceux du viol et de la perte de la pureté virginale ; Lavinia préfère mourir plutôt que de voir sa virginité souillée par Chiron et Demetrius. En suppliant Tamora de la tuer dans l'instant et de la jeter dans une fosse où nul homme ne pourra poser les yeux sur son corps, la jeune vierge espère conserver le trésor de sa virginité, gage de pureté physique et promesse de l'union céleste avec le Christ. Le « trou détestable », où Lavinia voudrait être précipitée par Tamora, peut quant à lui être perçu comme un corrélat de la souillure du sexe et du corps de la femme provoquée par l'ouverture de l'hymen, comme le souligne Albert Tricomi dans un article intitulé « The Aesthetics of Mutilation » : « (...) the pit reveals the dark recess of evil and also carries at least a suggestive reminder of the rape of Lavinia that is simultaneously transpiring off-stage »<sup>123</sup>. La fille de Titus, craignant pour sa chasteté, demande à l'impératrice de la jeter dans une fosse immonde plutôt que de laisser ses fils marquer son corps d'une cavité similaire. Le « loathsome pit » peut ainsi être lié à l'image du ventre maternel tel que le décrit Goodman : « a place noysome for sent, uncleane for situation, a dungeon for darknesse ».

Cette ouverture corruptrice du corps féminin par l'acte sexuel peut également être symbolisée sur scène par les blessures de la chair, comme le souligne Hillary Nunn dans *Staging Anatomies* :

---

<sup>122</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.173-178.

<sup>123</sup> Albert H. Tricomi, « The Aesthetics of Mutilation » (p.99-113), dans *Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, Romeo and Juliet*, Neil Taylor et Bryan Loughrey, éd., Londres, Macmillan Casebook Series, 1990, p. 110.

*While both female and male characters often succumb to gunshot and stab wounds, the staging and delivery of such bloody injuries takes on new resonances when suffered by women. These invasive wounds, feigned though they may be, mark the female character's body as open and uncontained, inevitably associating her with sexual promiscuity.<sup>124</sup>*

Si le motif de la blessure suggère parfois le regard inquisiteur du chirurgien et du spectateur de la dissection, il assume une charge sémantique supplémentaire lorsqu'il est associé à la femme. L'ouverture du corps féminin par la blessure est en effet symboliquement liée à l'acte sexuel et à l'impureté qu'il suscite lorsqu'il est adultère ou forcé. Une telle image de la blessure comme écho de la souillure du corps interne apparaît très clairement dans le poème *The Rape of Lucrece* lorsque la jeune femme romaine, ne pouvant supporter la honte liée au viol de Tarquin, décide de mettre fin à ses jours par un coup de poignard :

*That blow did bail it from the deep unrest  
Of that polluted prison where it breathed.  
Her contrite sighs unto the clouds bequeathed  
Her wingèd sprite, and through her wounds doth fly  
Life's lasting date from cancelled destiny.<sup>125</sup>*

Comme le veut la théorie des humeurs, l'âme de Lucrece s'échappe de son corps par la blessure qu'elle s'est elle-même infligée. Son esprit s'élève vers le ciel et quitte un corps interne « pollué » par le viol, un lieu de trouble dont il était jusque-là prisonnier. De l'orifice ouvert par Lucrece dans ses propres chairs sortira d'ailleurs le sang rendu impur par l'acte sexuel adultère : « Some of her blood still pure and red remained, / And some looked black, and that false Tarquin stained »<sup>126</sup>. Il apparaît clairement dans ces lignes que la perte de la chasteté a généré en Lucrece une souillure. La transformation progressive du sang rouge, symbole de vie et de pureté, en sang noir, symbole de mort et de corruption, suggère la contamination d'un corps devenu semblable au réceptacle impur dépeint par Goodman dans son sermon.

L'association du motif de la blessure à la corruption des chairs de la femme adultère transparait également dans les œuvres dramatiques de Shakespeare. Othello par exemple, convaincu par les manigances de Iago de l'infidélité de Desdemona, prend la résolution de la tuer sans toutefois parvenir à faire couler son sang : « I'll not shed her blood, / Nor scar that whiter skin of hers than snow, / And smooth as monumental alabaster »<sup>127</sup>. La peau de

---

<sup>124</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 87.

<sup>125</sup> *The Rape of Lucrece*, 1725-1729.

<sup>126</sup> *The Rape of Lucrece*, 1742-1743.

<sup>127</sup> *Othello*, V.ii.3-5.

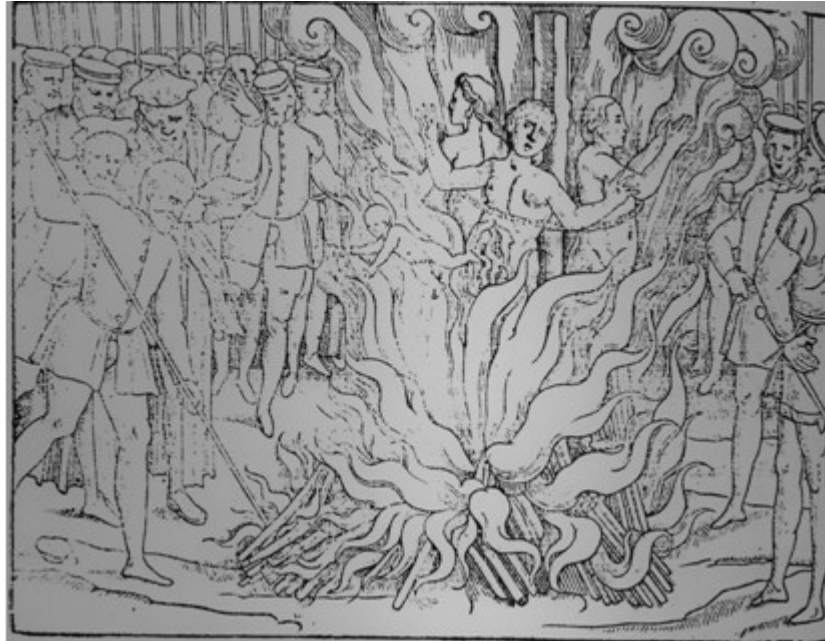
Desdemona est présentée comme une surface parfaitement lisse. Le corps d'albâtre immaculé, qui n'a jamais connu la blessure, suggère ici la chasteté de la jeune femme : Othello ne parvient pas à reconnaître sur le corps de son amante les signes de la corruption. Instrumentalisé par Iago, il finira pourtant par l'étouffer, préservant ainsi l'image d'un corps intacte, signe de chasteté.

*Dans les pièces et les poèmes lyriques de Shakespeare comme dans le dogme anglican, le corps interne de la femme est donc sujet à la corruption. Il est une matrice impure condamnant l'homme à devoir se dresser contre la dimension physique, animale et corrompue que lui confère sa naissance. Le motif de la blessure, profondément inscrit dans l'œuvre de Shakespeare, se fait ainsi l'écho de la conception anglicane du corps comme prison de l'âme.*

### **3) Le motif de la blessure dans les textes religieux de la Renaissance**

Au-delà de la révélation de la corruption inhérente à la chair, la blessure est également associée dans les textes religieux à la souffrance des martyrs et à la crucifixion du Christ. Ces thèmes récurrents de la littérature religieuse et des sermons de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne ont profondément marqué les arts et la littérature de l'époque. Les dramaturges ont assurément trouvé dans la description des supplices infligés aux saints de l'Église anglicane une source d'inspiration inépuisable pour leurs *blood tragedies*. La martyrologie de John Foxe, publiée en 1563 et rééditée à de nombreuses reprises au cours des seizième et dix-septième siècles, met en images par le biais des textes et des gravures certaines scènes d'une cruauté insoutenable, comme celle de ce bûcher sur lequel trois femmes sont brûlées vives. Notons que l'une d'entre elles a l'abdomen ouvert, exposant ainsi ses organes internes alors que son enfant, extirpé du ventre maternel, est précipité dans le bûcher :

Fig.42 : John Foxe, *Actes and Monuments of these latter and perillious dayes, touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great persecutions & horrible troubles, that have bene wrought and practised by the Romishe Prelates, speciallye in this Realme of England an Scotlande, from the year of our Lorde a thousande, unto the tyme nowe present, Londres, 1563, gravure.*  
(STC 11222)



La scène représentée traduit la cruauté des tortionnaires, comme le suggère le sourire des soldats qui observent le bûcher, à droite de la composition. Cette cruauté est renforcée par le titre associé par Foxe à cette gravure : *A lamentable and most pitifull spectacle of the burning of three women, and an Infant issuing out of the mother's wombe, and taken by the heles and cast into the fyre agayne, and burned wyth the Mother*. L'acharnement de ceux que Foxe nomme les Papistes à l'égard du nouveau-né, symbole d'innocence, suggère une mise en scène de la souffrance qui devient un spectacle pour les acteurs du bûcher. Parmi la foule des spectateurs, représentés en arrière-plan de la gravure, les mines semblent moins réjouies : l'inclinaison des têtes indique, bien au contraire, la compassion et la pitié. Il est significatif que sur la gauche de l'image les spectateurs se confondent avec les bourreaux. Comme le public du théâtre de Shakespeare et des exécutions publiques de l'époque élisabéthaine, la foule qui se presse autour du bûcher semble se divertir face au spectacle de la souffrance. Si les gravures de la martyrologie de Foxe suggèrent la théâtralité, il en va de même du texte et des descriptions détaillées des supplices infligés aux martyrs. L'ouvrage frappe notamment son lecteur par la violence de sa préface adressée aux Papistes :

*Behold your own handy worcke, consider the number almost out of number of so many, silly & symple lambes of Christ, whose bloud you have sought and suckt, whose lyves you have vexed, whose bodies you have slayne, racked, and tormented, some also you have cast on dunghils, to be devoured of Foules and Dogges, wythout mercy, wythout measure, wythout al sense of humanity. See I saye and behold here present before your eyes, the heapes of slayne bodies, of so many men and women, both old, younge, chyldren, infantes, new borne, maryed, unmaryed, wyves, wydowes, maydes, blynde men, lame men, whole men, of al sortes, of al ages, of al degrees, Lordes, Knightes, Gentlemen,*

*Lawyers, Merchantes, Archbishops, Bishops, Priestes, Ministers, Deacons, Lay men, Artificers, yea whole householdes and whole kyndredes together, Father, Mother and Daughter, Grandmother, Mother, Aunt, and Chylde. &c. whose woundes yet bleedyng before the face of God, cry vengeance.*<sup>128</sup>

La longue énumération des supplices et de ceux qui les ont soufferts fait de cette lettre d'introduction à la martyrologie un catalogue de la cruauté humaine. Notons que la critique américaine Déborah G. Burks, auteur d'un ouvrage sur la transgression dans le théâtre de la Renaissance, a qualifié cette préface de théâtrale et de spectaculaire, précisant qu'il pourrait s'agir là du résumé d'une tragédie élisabéthaine<sup>129</sup>. Foxe introduit une véritable représentation des martyrs qu'il se propose de mettre en scène. Les impératifs « see » et « behold », bien qu'ils soient adressés aux papistes, appellent en effet le lecteur à visualiser la description des saints persécutés comme s'ils étaient présentés devant ses yeux. Ajoutons que l'auteur de la martyrologie qualifie lui-même son texte de tragique dès les deux premières lignes de sa préface : « If anye other had had the doying and handelynge of thys so tragical an history (...) ».

L'usage du vocabulaire théâtral confirme l'ambition de Foxe qui veut faire de cet ouvrage descriptif et richement illustré un portrait vivant de la souffrance des martyrs. Selon Foxe, les blessures des saints et des serviteurs du Christ saignent toujours et réclament leur vengeance : « whose woundes yet bleedyng before the face of God, cry vengeance ». L'auteur fait ici référence à la croyance médiévale du *bier right* selon laquelle le cadavre d'un homme assassiné se met à saigner en présence du coupable afin de demander justice. Comme le souligne Hillary Nunn dans *Staging Anatomies*<sup>130</sup>, le principe du *bier right*, bien qu'il ne soit pas inscrit dans les textes législatifs anglais, était néanmoins approuvé par le roi Jacques I lui-même dans son ouvrage intitulé *Daemonologie* et publié en 1597. Cette croyance, héritée du Moyen Âge, est utilisée par Foxe pour souligner la nature permanente de la souffrance des victimes de persécutions dont les blessures sont commémorées par l'Église. À l'instar des héros tragiques, les martyrs de Foxe inspirent l'effroi et la pitié du fait de leurs blessures spectaculaires. Ce motif d'un saignement surnaturel visant à dénoncer le meurtrier est également présent dans *Richard III*, lorsque le cadavre d'Henry VI se met à saigner à

---

<sup>128</sup> John Foxe, *Actes and Monuments of these latter and perillious dayes, touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great persecutions & horrible troubles, that have bene wrought and practised by the Romishe Prelates, speciallye in this Realme of England an Scotlande, from the year of our Lorde a thousande, unto the tyme nowe present*, Londres, 1563. (STC 11222)

<sup>129</sup> Deborah G. Burks, *Horrid Spectacle: Violation in the Theater of Early Modern England*, Pittsburgh, Pennsylvanie, Duquesne University Press, 2003, p. 36.

<sup>130</sup> Hillary M. Nunn, *op. cit.*, p. 67.



l'approche de son meurtrier, le Duc de Gloucester. Lady Anne prend alors à témoin Richard puis les porteurs du cercueil du roi défunt :

If thou delight to view thy heinous deeds,  
Behold this pattern of thy butcheries. –  
O gentlemen, see, see! Dead Henry's wounds  
Ope their congealéd mouths and bleed afresh. –  
Blush, blush, thou lump of foul deformity,  
For 'tis thy presence that ex-hales this blood

*From cold and empty veins where no blood dwells.*

*Thy deed, inhuman and unnatural,*

*Provokes this deluge supernatural.*

*O God, which this blood mad'st, revenge his death.<sup>131</sup>*

Comme dans la préface des *Actes and Monuments*, les impératifs « see » et « behold » s'adressent à la fois au criminel et au lecteur ou spectateur de la scène représentée. La tirade de Lady Anne ressemble en de nombreux points à la lettre ouverte adressée par Foxe aux papistes. Dans la même veine que le prêcheur anglican, elle en appelle à Dieu pour venger un crime impuni dont la victime innocente saigne encore. Les blessures du cadavre de Henry et des martyrs apparaissent ainsi au spectateur du drame shakespearien et au lecteur de l'ouvrage de Foxe comme le symbole d'un crime si cruel et impie qu'il doit susciter une réaction surnaturelle.

Par delà les souffrances des martyrs, les blessures les plus souvent dépeintes dans les textes religieux sont celles imposées au corps du Christ. Selon Sarah Beckwith, auteur d'un ouvrage sur la perception du corps christique dans les textes médiévaux<sup>132</sup>, le rôle essentiel du motif de la crucifixion dans les écrits religieux est lié au symbolisme des blessures. Ces dernières expriment le lien entre profanation et sacralité dans l'épisode de la mort du Christ. En effet, c'est en blessant le corps du Christ, en le profanant, que Longin révèle sa nature sacrée et miraculeuse. La plaie de la lance romaine apparaît ainsi douée d'un double sémantisme : représentant la violence destructrice et profane, elle est aussi le symbole de la rédemption accordée aux hommes grâce au sacrifice que constitue la mort du Christ. Afin de mieux comprendre la symbolique des blessures christiques et ses échos dans l'œuvre de Shakespeare, il est nécessaire de se pencher sur les textes produits par l'Église anglaise des premières décennies du seizième siècle et de la Réforme.

---

<sup>131</sup> *Richard III*, I.ii.53-62.

<sup>132</sup> Sarah Beckwith, *Christ's Body: Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, Londres, Routledge, 1993, pp. 55-56.

Au sein des écrits religieux de la Renaissance anglaise, les épisodes du chemin de croix et de la crucifixion font l'objet de descriptions réalistes et détaillées qui doivent permettre au lecteur de visualiser les scènes de la passion. Une telle mise en scène de la mort du Christ est présente dans un sermon anonyme intitulé *A Contemplacyon of the shedyng of the blood of our Lorde*. Après avoir demandé à son lecteur de libérer son esprit de toute pensée extérieure qui pourrait troubler sa contemplation, l'auteur de ce texte explique en détails les différentes étapes de la crucifixion :

*The firth tyme that our lorde shed his precyous blood, was whan his blessyd & Innocente handes & feet were nayled to the crosse. Here mayst thou thynke as yf thou seest hym, the fyers cruell tyrauntes & tormentours of our mercyfull lorde hale & pulle his blessyd armes, some the one & some the other, so sore, that it may seme to thee that yu herest his Joyntes to cracke & the senewes to braste in sondre. Than mayst yu thynke that yu seest hym dryve that is dryver of the grete nayles in to his holy & swete handes & feet, and that yu beholdest the dryver of the nayles & seest hym without ony rute or pyte smyte in every nayle with many myghty strokes, & that yu seest the blood sprynge our at every stroke, than seest our lorde thynke & quake for hydeous payne & smartyng of his tendre fleshe newe cutte at every stroke.*<sup>133</sup>

À l'instar des dramaturges qui composèrent les *blood tragedies* pour les scènes élisabéthaines, la préoccupation première de l'auteur paraît ici résider dans la création d'une impression de réel. Le tableau se veut si réaliste que le lecteur, visualisant la croix, peut selon l'auteur entendre les articulations du Christ se rompre et ses muscles se déchirer. L'emphase est mise sur les grands clous qui, enfoncés violemment dans les chairs, font jaillir le sang divin. Comme dans la martyrologie de Foxe, la blessure représentée et contemplée suscite l'effroi et la compassion du lecteur à l'égard d'une souffrance démesurée : « than seest our lorde thynke & quake for hydeous payne ». Les blessures christiques apparaissent également dans ce texte comme les symboles de la rédemption : « We ought oftentimes to remembre devoutly many & grevous pannes that our lorde Jhesu Cryst suffred for our redempcyon ».

La notion d'une contemplation rédemptrice de la plaie de la lance romaine est héritée d'une tradition européenne ancrée dans le Moyen-Âge. Selon Edina Bozoky, maître de conférences d'histoire médiévale à l'Université de Poitiers, des vertus curatives ou protectrices étaient associées aux représentations de la blessure christique. Sur le continent comme en Angleterre, certaines images de la plaie, accompagnées de textes, avaient valeur de « relique représentative » aux yeux de leurs propriétaires : « L'oraison et la contemplation de l'image étaient censées assurer des remises de peines au Purgatoire (indulgences) ou parfois la

---

<sup>133</sup> *A contemplacyon of the shedyng of the blood of our Lorde*, Londres, 1500 ? (STC 14546)

protection contre tout danger ici-bas »<sup>134</sup>. Cette thématique des blessures rédemptrices de la croix est développée dans les sermons de l'Angleterre élisabéthaine. Elle apparaît par exemple dans un prêche prononcé devant la reine par l'évêque de Lincoln en 1601 et publié sous Jacques I :

*The wages of sinne is death, and in sinne the best of us are conceived. Search therefore the woundes of this Body, and behold the cure in his gashes; for by his Stripes are we healed. Say not with Cain, his indignation is more than can be satisfied; my sinnes greater then can be remitted: stir not this Body, but looke into the Hole in his side pearced, and see his heart bleeding in compassion for thine infirmities, and feele his bowels melting at thy repentence.*<sup>135</sup>

La conception des souffrances christiques par l'évêque de Lincoln rejoint ici la dimension rédemptrice attribuée aux saignements du Christ par l'auteur du texte *A Contemplacyon of the shedynge of the blood of our Lorde*, publié un siècle plus tôt. Dans le sermon de Barlow, la visualisation des blessures possède des vertus curatives pour l'homme condamné au péché par sa naissance et par sa conception dans la matrice souillée du corps féminin : « in sinne the best of us are conceived ». À l'impureté et à la corruption de la chair est opposée la vertu rédemptrice du corps christique dont la contemplation conduit à la repentance. Les chrétiens peuvent accéder au pardon en sondant les plaies du Christ et en observant son cœur empli de compassion. Comme dans les théâtres des *barber-surgeons*, la blessure est ici le moyen d'apercevoir l'organisme et l'âme qu'il abrite. L'aspect du cœur du Christ est révélateur de ses dernières pensées puisque ses saignements expriment, selon Barlow, sa compassion pour la faiblesse des hommes qui l'ont crucifié. Comme le spectateur des dissections, celui qui plonge son regard dans les blessures du Christ peut donc apercevoir, parmi les organes dévoilés, l'âme et les sentiments qui se cachent sous la nature physique de l'homme.

L'idée d'une contemplation des scènes de la passion, développée dans les différents sermons étudiés, peut être liée à l'œuvre de saint Ignace de Loyola, fondateur de l'ordre des Jésuites et auteur des célèbres *Exercices spirituels*. Cet ouvrage, écrit aux alentours de 1530 et traduit en Latin dès 1541, fut très largement diffusé dans l'Europe du seizième siècle. En dépit des orientations protestantes calvinistes que prit la Réforme anglaise après l'avènement d'Edouard VI en 1547, le livre du saint catholique espagnol, publié anonymement et plagié, influença grandement l'Angleterre élisabéthaine. Alors même que les Jésuites étaient déclarés hors-la-loi, les *Exercices spirituels* connurent un important succès auprès des pasteurs de

---

<sup>134</sup> Edina Bozoky, « La Blessure qui guérit » (p.7-24), dans *Les Cahiers du Gerhico n°4, La Blessure Corporelle, Violences et souffrances, Symboles et représentations*, textes rassemblés par Pierre Cordier et Sébastien Jahan, Université de Poitiers, UFR des Sciences Humaines et Arts, 2003, p. 12.

<sup>135</sup> William Barlow, *The Eagle and the Body*, Londres, 1609. (STC 1450a)

l'Église anglicane naissante, qui trouvèrent en ce livre un modèle pour leurs prêches. L'ouvrage du créateur de la Compagnie de Jésus se présente comme un guide de la méditation destiné à convertir les non-croyants ou à confirmer la foi des chrétiens. Celui qui se plie aux exercices doit notamment visualiser les diverses scènes de la vie du Christ pour ensuite méditer leur signification. Par ces instants de contemplation, il doit également ressentir la joie des premiers chrétiens ou bien encore compatir avec les souffrances de la crucifixion. Face à ces images méditées, il devra enfin interroger sa propre conscience afin de définir ses devoirs de chrétien, comme le suggère le passage reproduit ci-dessous :

*Me représentant Notre-Seigneur Jésus-Christ en croix devant moi, je lui demanderai dans un colloque comment, étant le Créateur de toutes choses, il en est venu jusqu'à se faire homme ; comment, possédant la vie éternelle, il a daigné accepter une mort temporelle et la subir réellement pour mes péchés.*

*Puis, me considérant moi-même, je me demanderai ce que j'ai fait pour Jésus-Christ, ce que je fais pour Jésus-Christ, ce que je dois faire pour Jésus-Christ. Et, le voyant ainsi attaché à la croix, je ferai les réflexions qui se présenteront à moi.<sup>136</sup>*

C'est bien cette même contemplation à valeur didactique que l'on retrouve dans les sermons des prêcheurs élisabéthains qui incitent leurs fidèles à se représenter le corps blessé du Christ afin de mieux saisir l'ampleur des souffrances qu'il a endurées pour eux. Notons que le développement de ces incitations à la contemplation dans les prêches anglicans, dans la lignée de saint Ignace de Loyola, intervient alors même que le protestantisme anglais se veut ouvertement iconoclaste. La prise de position de l'Église anglicane contre l'idolâtrie est soulignée par l'historien Horton Davies, auteur d'un ouvrage intitulé *Worship and Theology in England from Cranmer to Hooker 1534-1603*. Dans son historique des fondements de l'Église anglicane, Davies cite notamment le pasteur William Burton fustigeant les vitraux de l'église Saint Thomas à Bristol :

*It likewise appeareth what dishonour and disgrace have been offered by gross idolaters which would take upon them to paint and picture out the invisible and incomprehensible majesty of the Almighty like a man whose breath is in his nostrils, whose being is not of himself, whose years are but a span long, and in his best estate is altogether vanity.<sup>137</sup>*

William Burton dénonce ici le caractère profane des icônes qui réduisent Dieu à l'image d'un homme de chair et de sang. Selon lui, la création et la vénération des icônes représentent un

---

<sup>136</sup> Saint Ignace de Loyola, *Exercices spirituels*, Flavigny-sur-Ozerain, Éditions Traditions Monastiques, 2000, p. 37.

<sup>137</sup> Horton Davies, *Worship and Theology in England from Cranmer to Hooker 1534-1603*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, p. 351.

danger pour la foi si le zèle des chrétiens est détourné de Dieu et des saints de l'Église au profit des images qui les représentent.

Notons que cette préoccupation pour l'idolâtrie est également présente chez saint Ignace de Loyola qui dans ses *Exercices spirituels* exhorte ses lecteurs à prendre garde aux images, pourtant acceptées par l'Église catholique : « Louer le zèle pour la construction et l'ornement des églises ; louer de même l'usage des tableaux et des images, et les vénérer en vue des objets qu'ils représentent »<sup>138</sup>. Si Loyola accepte la présence des images dans les églises, il rappelle néanmoins qu'elles doivent être vénérées pour ce qu'elles représentent, et non pour elles-mêmes. Tout en s'inscrivant dans le dogme catholique, la pensée du fondateur des Jésuites dénonce, comme le feront plus tard les pasteurs anglicans, le danger inhérent à la présence des icônes dans les lieux de culte et dans les foyers des fidèles. La contemplation des scènes de la passion qu'il développe dans ses *Exercices spirituels* peut être lue comme une réponse au problème des images, sources d'idolâtrie mais qui permettent au plus grand nombre l'accès à une connaissance des textes sacrés par une mise en scène des épisodes bibliques et notamment ceux des évangiles. En demandant aux conducteurs des exercices de décrire aux fidèles les scènes de la vie du Christ afin qu'ils puissent les visualiser et méditer leur signification profonde, Loyola substitue des images mentales aux tableaux et bas-reliefs des églises de la Renaissance. Il est ainsi possible d'avancer l'hypothèse que cette méthode de la représentation et de la contemplation soit apparue aux prêcheurs iconoclastes de l'Église anglicane comme un moyen de propager et de renforcer la foi chez ceux de leurs fidèles qui n'étaient pas suffisamment lettrés pour accéder à la compréhension des textes sacrés.

Les sermons anglicans, tels *The Eagle and the Body* de William Barlow, apparaissent ainsi au croisement du discours et de l'image. C'est par l'intermédiaire du langage, et non de la peinture, qu'ils font naître la représentation du corps du Christ et de ses blessures tout en incitant leur auditoire à compatir avec les souffrances endurées sur la croix. Une telle observation du corps blessé incitant à la compassion apparaît à de nombreuses reprises dans le corpus shakespearien. C'est en effet à la manière des pasteurs anglicans que Lady Anne montre du doigt le corps ensanglanté d'Henry VI, que Marcus décrit devant les spectateurs de la tragédie le corps mutilé de Lavinia ou bien encore que Mark Antony présente aux citoyens romains le cadavre de Caesar : « Look, in this place ran Cassius' dagger through. / See what rent the envious Casca made. / Through this the well-belovèd Brutus stabbed; / And as he plucked his cursèd steel away, / Mark how the blood of Caesar followed it »<sup>139</sup>. Dans ces vers

---

<sup>138</sup> Saint Ignace de Loyola, *op.cit.*, pp. 162-163.

<sup>139</sup> *Julius Caesar*, III.ii.172-176.

de *Julius Caesar* comme dans les deux autres passages mentionnés, la répétition des impératifs « look », « behold », « see » et « mark », rappelant le ton des prêcheurs anglicans, apparaît comme un appel à la pitié et à la compassion du spectateur face aux souffrances éprouvées par les personnages des tragédies et des drames historiques. Notons qu'au-delà de l'influence de Saint Ignace de Loyola et des sermons anglicans, Shakespeare s'inspire d'une tradition dramatique médiévale de la représentation des blessures christiques. Les impératifs de *Julius Caesar*, *Titus Andronicus* et *Richard III* font écho à la mise en scène de la mort du Christ dans les *Miracle plays* anglaises. Dans l'épisode de la crucifixion du York pageant, le Christ en croix prononce les paroles suivantes : « Byholdes Myn heed, Myn handis, and My feete »<sup>140</sup>. Dans les tragédies de Shakespeare comme dans ce vers hérité du théâtre religieux médiéval, il s'agit de faire du corps blessé un objet de compassion, mais aussi un spectacle. Comme dans les sermons élisabéthains et les mystères médiévaux, la description détaillée du corps blessé et l'invitation à la contemplation est pour Shakespeare le moyen de palier l'absence ou l'insuffisance de la représentation physique et de l'illusion théâtrale. Les longues tirades descriptives sollicitent et guident l'imagination du spectateur élisabéthain, habitué aux prêches et à la contemplation mentale des souffrances du Christ. Ainsi, en employant un ton caractéristique des pasteurs de la Réforme, Shakespeare fait naître à l'esprit de ses spectateurs, accoutumés à la contemplation des épisodes de la Passion, des images de corps blessés dont les souffrances, telles celles du Christ en croix, appelleront à la pitié et à la compassion.

Il émerge de cette étude une grande complexité dans le traitement et le symbolisme de l'ouverture des chairs au sein des textes religieux. À mi-chemin entre science et religion, la théorie des humeurs, qui lie le fonctionnement de l'organisme au développement de l'âme, fait de l'ouverture du corps une véritable révélation des sentiments et des intentions. La blessure apparaît dès lors comme l'occasion d'un dévoilement de l'organisme, prison de l'âme et objet de contemplation. Entre la vengeance attendue des martyrs et la rédemption offerte par le Christ, la blessure est l'expression symbolique des volontés qui ne peuvent être dites. Décrite dans les sermons et les textes d'une Église anglicane iconoclaste, la plaie mise en mots se substitue au didactisme des représentations picturales du Christ et des martyrs. Cependant, si les écrits religieux de l'Angleterre élisabéthaine suggèrent et interprètent l'image de l'ouverture des chairs, leur analyse est indissociable d'une étude approfondie de la peinture religieuse et profane. Afin de mieux comprendre le symbolisme qui sous-tend le

---

<sup>140</sup> Greg Walker, éd., *Medieval Drama, an Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 140.

motif de la plaie dans le corpus shakespearien, il conviendra ainsi de prendre en compte les tableaux et les gravures mettant en scène l'image de la blessure.

## **C) Le regard des peintres et des illustrateurs sur le motif de la blessure**

Suivant l'étude de la blessure dans les textes médicaux et religieux de l'Angleterre médiévale et renaissance, et avant de s'interroger sur le rôle de son statut langagier dans le corpus shakespearien, nous analyserons l'influence des arts visuels sur la vision du motif de la déchirure et de la plaie développée dans l'œuvre du dramaturge élisabéthain. Dans l'Angleterre du seizième siècle, la peinture ne connaît pas l'essor que lui a donné sur le continent la Renaissance italienne. En effet, le mouvement humaniste qui se développe autour de la cour d'Henri VIII et dans le sillage de Sir Thomas More ne s'étend pas au domaine de l'art pictural. La lointaine Italie, hors des sphères politiques, commerciales et culturelles de l'Angleterre, n'étend son influence jusqu'à la Grande-Bretagne que par l'intermédiaire de la Hollande, de la Flandre et des Pays-Bas, partenaires commerciaux du royaume britannique<sup>141</sup>. Hans Holbein le Jeune, recommandé par Erasme à Sir Thomas More en 1526, sera l'un des premiers peintres du continent à venir s'établir en Angleterre. Le pays n'ayant pas nourri de talents artistiques notoires, d'autres peintres tels le Flamand Hans Eworth vinrent s'installer en Grande-Bretagne. Les commandes n'étaient pas nombreuses et seule l'exécution de portraits et de miniatures pour les grands du royaume faisait vivre les peintres en résidence.

Si la représentation des scènes mythologiques, chère aux artistes italiens, était inexistante, la peinture religieuse était quant à elle réduite à ses expressions médiévales et ne faisait l'objet d'aucun mécénat, en raison du mouvement iconoclaste qui suivit la Réforme<sup>142</sup>. L'étude du motif de la blessure dans les arts visuels devra donc être réduite au champ restreint des œuvres anglaises contemporaines à l'existence de Shakespeare, ainsi qu'aux thèmes et techniques qui influencèrent la production artistique de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne. Il conviendra ainsi d'étudier les portraits et l'art sacré anglais, mais également les productions artistiques des pays attachés à la Grande-Bretagne par des liens commerciaux, politiques ou religieux. Les gravures, notamment celles de Dürer, feront l'objet d'une

---

<sup>141</sup> Margaret Rickert, *Paintings in Britain, the Middle Ages*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1954, p. 8.

<sup>142</sup> Ellis Waterhouse, *Paintings in Britain, 1530 to 1790*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1953, p. 1.

attention toute particulière en raison de leur large diffusion dans l'Europe du seizième siècle. L'étude de ce corpus mettra en lumière les rapports qui unissent la représentation des blessures dans la peinture sacrée et dans les œuvres profanes. Elle permettra aussi d'exposer les liens qui unissent le symbolisme pictural du déchirement des surfaces au symbolisme des blessures dans le drame shakespearien.

## 1) La blessure christique révélatrice

Le motif de la blessure dans la peinture religieuse et ses échos dans le corpus shakespearien sont intimement liés à la représentation du corps du Christ ainsi qu'aux symboles qui lui sont associés dans les textes sacrés et dans les sermons anglicans précédemment étudiés. Dans l'Angleterre de Shakespeare, les peintures inspirées de la Bible décoraient les églises, mais également les lieux profanes.

Des travaux conduits en 1927 au White Swan Hotel de Stratford upon Avon ont permis la découverte d'une peinture murale datant des années 1550, dans une salle qui tenait lieu d'auberge au temps de Shakespeare. Cette fresque illustre un texte apocryphe de la Bible, le *Livre de Tobit* qui narre l'histoire d'un Juif fidèle à sa foi malgré les persécutions religieuses qui suivirent la chute de Salomon. Après avoir perdu la vue, Tobit envoie son fils Tobias réclamer une somme d'argent laissée en dépôt dans une ville voisine. L'archange Raphaël, sous les traits d'un lointain cousin, se propose d'accompagner Tobias dans son périple. Au cours de ce voyage, le fils de Tobit s'arrête près d'une rivière pour faire sa toilette ; il aperçoit alors un grand poisson sortant de l'eau et parvient à le tirer jusqu'au rivage. L'archange Raphaël lui conseille d'ouvrir le corps du poisson pour en retirer la bile et les principaux organes. Le cœur et le foie, jetés dans un feu, serviront à éloigner les démons qui hantent la demeure de la future épouse de Tobias. La bile quant à elle, appliquée sur les yeux de Tobit, lui permettra de recouvrer la vue. Après avoir effectué ces opérations, Tobias et l'ange Raphaël mangent la chair du précieux poisson avant de reprendre leur chemin.

Fig.16 : Fresque du Swan Hotel, Stratford upon Avon, c. 1550, peinture murale (photographie personnelle).





La scène de dissection est au centre de la fresque du Swan. Le détail reproduit ci-dessus montre Tobias ouvrant les chairs du poisson afin d'en retirer la bile, le cœur et le foie. L'animal envoyé par Dieu pour soulager les souffrances des Juifs apparaît ici comme un motif messianique. En effet, bien que ce texte soit daté du deuxième siècle avant notre ère, le poisson peut être comparé au corps du Christ : créature envoyée par Dieu et sacrifiée par les hommes, il porte en son corps le pouvoir de les guérir et de les soulager. Le statut du poisson comme symbole christique, présent dans les évangiles et dans les textes catéchistiques de Tertullien<sup>143</sup>, ne fait que rendre plus évidentes l'association et la superposition du poisson du *Livre de Tobit* avec le corps du Christ tel qu'il est décrit dans les évangiles, mais aussi tel que l'évoquent les pasteurs anglais dans leurs sermons. Les chairs ouvertes du poisson assument les mêmes qualités que les plaies du Christ en croix décrites par William Barlow dans le sermon intitulé *The Eagle and the Body* : « Search therefore the woundes of *this Body*, and behold the *cure* in his *gashes*; for by his *Stripes* are we healed »<sup>144</sup>. Comme le corps du Christ, celui du poisson du *Livre de Tobit* permet la guérison des maux dont souffrent les fidèles.

Notons que le peintre de la fresque de Stratford a lui-même exprimé cette possible confusion dans son interprétation de la scène. En effet, au lieu de montrer Tobias ouvrant le ventre du poisson de la nageoire jusqu'au sternum comme le veut la pratique commune de l'éviscération, il choisit de placer la blessure sur le flanc de l'animal. Cette incision peu propice à l'ablation des organes d'un poisson rappelle néanmoins la blessure infligée au Christ par la lance romaine. Ajoutons à ceci que dans la fresque du Swan, le poisson et Tobias sont représentés dans une position de miroir inversé. La posture similaire des deux corps, ainsi que le rappel de la couleur rouge de la plaie sur le vêtement de Tobias, suggèrent une mise en parallèle du poisson et de la forme humaine, assumée par le Christ. Au centre de la

---

<sup>143</sup> Quintus Septimius Florens Trullianus (c.155-c.222), premier auteur latin de littérature chrétienne.

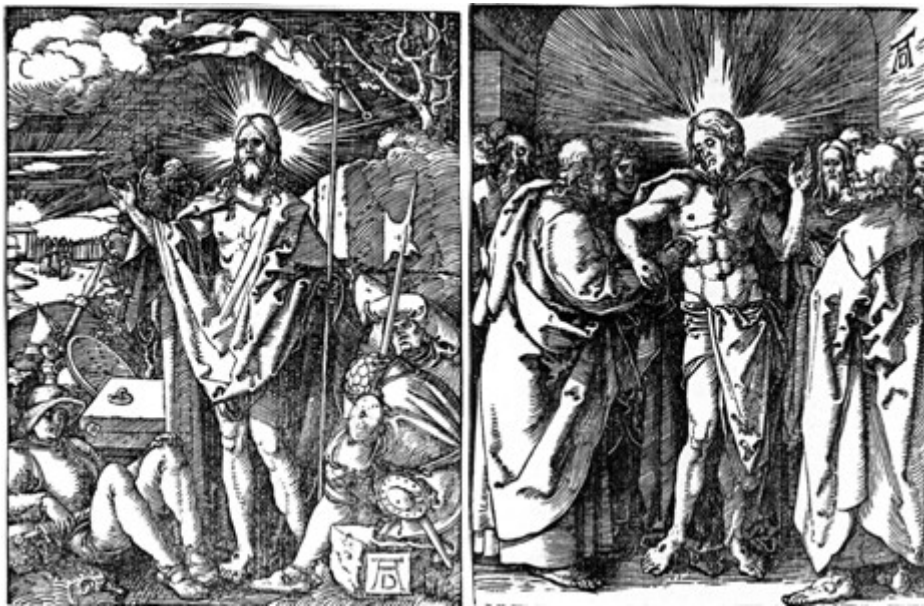
<sup>144</sup> William Barlow, *The Eagle and the Body*, Londres, 1609. (STC 1450a)

fresque, l'association symbolique de l'incision du poisson et de la blessure christique tend à démontrer l'importance du motif biblique de l'ouverture des chairs dans la peinture de la Renaissance anglaise.

La blessure christique en peinture, comme dans les sermons anglicans, est associée à l'ouverture de l'enveloppe charnelle et à la révélation de ses contenus, rejoignant en cela les fonctions des incisions pratiquées par les premiers chirurgiens dans leurs amphithéâtres de dissection. Observons, par exemple, deux gravures d'Albrecht Dürer, peintre et graveur allemand du seizième siècle dont l'œuvre fut largement diffusée dans l'Europe de la Renaissance :

Fig.17 : Dürer, *La petite Passion*, 1511, gravure.

Reproduit dans Dürer, *The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, New York, Harry N. Abrams, planches 283 et 287.



Les deux planches, représentant à gauche la résurrection du Christ et à droite l'incrédulité de Thomas, sont extraites de l'œuvre la plus diffusée de Dürer, *La petite Passion*, publiée en 1511. Ces deux gravures, caractéristiques des représentations de la Passion au seizième siècle, sont empreintes à la fois du gothique allemand et de la Renaissance italienne qui inspire à Dürer un sens aigu de la perspective, de la proportion, et de l'exactitude anatomique. Sur la planche de gauche, la blessure de la lance fait l'objet d'une mise en abîme : le drapé recouvrant le corps du Christ prend la forme d'un chevron inversé au sein duquel apparaît la blessure, elle-même en forme de « V ». Par un effet de perspective, le regard est attiré vers la plaie, visible au-delà de l'ouverture triangulaire du vêtement du Christ. Cette mise en abîme

de l'ouverture révélatrice invite le regard à deviner la présence des organes et plus particulièrement du cœur rédempteur derrière les lignes noires de la blessure. Comme dans les gravures d'écorchés illustrant les traités anatomiques de Vésale ou Spiegel, le Christ dévoile ici une plaie béante et invite le spectateur de l'image à sonder du regard l'intérieur de son corps. La planche de droite expose quant à elle un motif apprécié des peintres et graveurs de la Renaissance : celui de l'incrédulité de Thomas.

La scène représentée correspond à un épisode de la Passion, spécifique à l'*Évangile de saint Jean*, au cours duquel le Christ ressuscité apparaît à ses disciples en l'absence de saint Thomas qui plus tard doutera du miracle de la résurrection :

*24. But Thomas, one of the twelve, called Didymus, was not with them when Jesus came. / 25. The other disciples therefore said unto him, We have seen the Lord. But he said unto them, Except I shall see in his hands the print of the nails, and put my finger into the print of the nails, and thrust my hand into his side, I will not believe. / 26. And after eight days again his disciples were within, and Thomas with them: then came Jesus, the doors being shut, and stood in the midst, and said, Peace be unto you. / 27. Then saith he to Thomas, Reach hither thy finger, and behold my hands; and reach hither thy hand, and thrust it in my side: and be not faithless, but believing.*<sup>145</sup>

En sondant la blessure, Thomas accède à la croyance, et donc à la vérité de la résurrection. Dans la gravure de Dürer, le bras du Christ saisissant celui de Thomas s'inscrit sur une ligne en spirale qui aboutit à la plaie révélatrice. Si le saint regarde le visage lumineux du Christ, c'est par sa main, plongée dans l'ombre et pourtant au centre de l'image, qu'il accède à la croyance. L'opposition entre le visage entouré de faisceaux et la main grisée illustre les paroles du Christ à l'issue de cette apparition : « *blessed are they that have not seen, and yet have believed* »<sup>146</sup>. La main plongée dans la blessure du Christ est signe de révélation, mais elle est aussi le symbole de l'incrédulité blasphématoire de Thomas qui doit profaner le corps du Christ pour en percevoir l'essence divine. Comme dans l'épisode de la crucifixion, évoqué au chapitre précédent, c'est par la profanation du corps christique que l'on accède à sa sacralité.

S'il est impossible d'affirmer que Shakespeare connaissait les gravures de Dürer, il est en revanche certain que le dramaturge élisabéthain a pu observer à Londres des représentations similaires de l'incrédulité de Thomas. L'épisode biblique peut notamment être admiré dans le transept sud de l'abbaye de Westminster qui abrite une peinture murale réalisée aux alentours de l'an 1300 et attribuée au maître Walter de Durham.

---

<sup>145</sup> *St. John*, XX.24-26.

<sup>146</sup> *Ibid.*, XX.29.

Fig.18 : Master Walter of Durham, *The Incredulity of Thomas*, c.1300, peinture murale, Abbaye de Westminster, transept sud, Londres. Reproduit dans Margaret Rickert, *Paintings in Britain, the Middle Ages*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1954, p. 115.



Bien loin de la recherche anatomique de Dürer, cette œuvre médiévale représente cependant le corps du Christ et celui de Thomas dans une position identique à celle que leur attribuera deux siècles plus tard le graveur allemand. Comme chez Dürer en effet, le bras du Christ saisit la main de son disciple pour le guider vers la blessure qu'il sonde profondément de ses doigts. Il faut noter que sur cette peinture, le Christ est vêtu d'une toge dont Thomas semble écarter les plis pour accéder à la blessure. Dans la peinture murale du maître Walter de Durham, l'étoffe repoussée par Thomas exprime la même symbolique duelle de la blessure que Dürer suggère par les jeux d'ombre et de lumière précédemment évoqués. En effet, Thomas semble mettre à nu le Christ en même temps qu'il accède à la révélation ; en écartant la toge pour observer et toucher du doigt la blessure, il se rend ainsi coupable de l'indiscrétion et de l'incrédulité blasphématoire qui lui seront reprochées.

Cet épisode des évangiles, rendu populaire par de nombreux travaux de l'iconographie médiévale et renaissante, apparaît dans l'œuvre de Shakespeare et notamment dans *Coriolanus*. Comme Thomas face au Christ, les citoyens romains exigent de voir les blessures de Caius Martius, avant d'accepter de lui accorder leur confiance. Comme l'a suggéré l'étude de certains passages de *Coriolanus*, le rituel de l'exposition des blessures, par lequel les nombreuses cicatrices du soldat deviennent autant d'ouvertures symboliques sur l'âme que renferment les chairs, doit permettre à la plèbe de sonder les motivations du futur consul.

Coriolanus, ne saisissant pas les enjeux du rituel, refuse de donner la preuve de sa bravoure et de son dévouement pour la nation romaine. Dans le passage ci-dessous, l'un des citoyens présents sur la place du marché interroge Coriolanus sur ses blessures :

*Fourth Citizen: You have received many wounds for your country.*

*Coriolanus: I will not seal your knowledge with showing them. I will make much of your voices, and so trouble you no farther.<sup>147</sup>*

La scène apparaît comme une image en miroir du récit de l'incrédulité de Thomas : à l'inverse du Christ qui permet à son disciple de voir et même de toucher ses plaies afin qu'il accède à la foi, Coriolanus refuse de révéler les blessures qui seules peuvent garantir la reconnaissance de ses actes valeureux aux yeux du peuple. Suivant la scène du marché durant laquelle les plaies demeurent cachées, Coriolanus est banni de l'enceinte de Rome. Alors qu'il s'apprête à quitter la cité, il invective une dernière fois les citoyens incapables selon lui de reconnaître leurs véritables défenseurs :

*Coriolanus: Have the power still*

*To banish your defenders, till at length*

*Your ignorance – which finds not till it feels –*

*Making but reservation of yourselves,*

*Still your own foes, deliver you*

*As most abated captives to some nation*

*That won you without blows!<sup>148</sup>*

Comme le Christ, Coriolanus fait ici de la méfiance une faiblesse : l'ignorance des citoyens qui ne peut être dissipée que par le toucher, « *which finds not till it feels* », fait écho à l'incrédulité dont Thomas ne peut se défaire qu'en plongeant ses doigts dans la plaie christique. Les nombreux citoyens, qui n'ont pu voir ni toucher les blessures de Coriolanus, apparaissent ainsi comme autant de Thomas maintenus dans l'erreur par leur incapacité à croire sans avoir vu. Il convient cependant de souligner que Coriolanus ne saurait en aucun cas être considéré comme un personnage christique : violent et impulsif, le militaire semble incapable d'écouter les autres ou de reconnaître ses propres erreurs. Si Shakespeare associe Coriolanus au Christ, par l'intermédiaire du motif de l'incrédulité de Thomas, c'est au contraire pour souligner, par un jeu d'opposition, les faiblesses impardonnables du héros tragique.

---

<sup>147</sup> *Coriolanus*, II.iii.106-110.

<sup>148</sup> *Ibid.*, III.iii.131-136.

La scène de l'incrédulité de Thomas et l'image de la blessure qui lui est associée, telle que la représentent les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance, se tient au croisement des diverses croyances et théories médicales de l'Angleterre élisabéthaine à l'égard de l'ouverture des chairs. L'organisme, lieu secret de la création divine, espace caché et interdit dont la mise au jour est liée à la souffrance des blessures ouvertes et à la profanation du cadavre sous le scalpel du chirurgien, doit être révélé afin que l'homme puisse accéder à la connaissance : celle des mécanismes du corps et de l'âme grâce à l'incision chirurgicale ou bien encore celle des mystères de la rédemption et de la résurrection par la contemplation de la blessure christique. Reflet de la complexité du motif de l'ouverture du corps au regard des contemporains de Shakespeare, les mises en images du récit de l'incrédulité de Thomas, ainsi que sa dramatisation dans *Coriolanus*, suggèrent le rôle central de la blessure christique dans l'imagerie religieuse et dans la culture populaire de la Renaissance.

Les représentations de la crucifixion, décorant les retables des églises anglaises ainsi que les bibles et les missels, jouèrent également un rôle crucial dans l'élaboration du motif de la blessure christique aux yeux des sujets de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne. Le Christ en croix est en effet l'un des sujets de prédilection des grands peintres et graveurs de la Renaissance de David à Holbein le Jeune, dont chacune des œuvres apporte une interprétation du motif pictural de la blessure christique. S'il serait peu pertinent d'étudier les maîtres italiens dont l'Angleterre de Shakespeare ignorait encore les travaux, il paraît en revanche essentiel de s'arrêter une nouvelle fois sur les gravures de Dürer, largement diffusées dans le nord de l'Europe. Les séries de planches connues sous le nom de *La grande Passion* et de *La petite Passion*, publiées en 1511, présentent deux interprétations distinctes de l'image du Christ en croix. Dans *La petite Passion*, Dürer introduit un Christ au visage entouré de faisceaux lumineux et dont la blessure au flanc saigne abondamment. La plaie apparaît sous la forme d'un trait épais et marqué que le Christ semble fixer, comme pour attirer les regards sur ses chairs ouvertes. Dans *La grande Passion* en revanche, le Christ de Dürer est la source de saignements miraculeux dont les flots sont recueillis dans des coupes tenues par des anges :

Fig.19 : Dürer, *La grande Passion*, 1511, gravure.

Reproduit dans Dürer, *The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, New York, Harry N. Abrams, planche 190.



La présence des anges recueillant le sang du Christ est un motif récurrent des scènes de crucifixion médiévales et renaissantes. Une gravure similaire attribuée à Herman Scheerre apparaît par notamment dans un missel anglais du début du quinzième siècle<sup>149</sup>. Tout comme le motif de l'incrédulité de Thomas, l'abondance et la violence surnaturelle des saignements christiques, que traduisent les enluminures, les gravures, et les tableaux représentant la crucifixion, est elle aussi suggérée dans le texte shakespearien.

En approfondissant l'étude du personnage de Coriolanus comme reflet inversé du Christ, il apparaît que le militaire romain est associé à de nombreuses reprises, et plus que tout autre personnage du drame shakespearien, à des effusions de sang extraordinaires, semblables à celles du Christ en croix. Dès l'Acte I, scène 6, il rappelle à Cominius le sang qu'ils ont versé ensemble sur les champs de bataille : « By th' blood we have shed together »<sup>150</sup>. À l'acte suivant, Cominius, évoquant les détails de la campagne victorieuse contre les armées d'Afidius, décrit un Coriolanus couvert de sang : « From face to foot / He was a thing off blood »<sup>151</sup>. Ensuite, refusant de plier face aux tribuns du peuple, le militaire leur rappelle pourquoi il a, selon lui, mérité le titre de consul : « (...) for my country I have shed my blood »<sup>152</sup>. C'est enfin au tour de Menenius, à l'Acte III, d'évoquer le sang versé par Coriolanus lors des campagnes romaines face aux tribuns qui réclament son exécution :

*What has he done to Rome that's worthy death?*

*Killing our enemies, the blood he hath lost –*

*Which I dare vouch is more than that he hath*

<sup>149</sup> Margaret Rickert, *op. cit.*, p. 167.

<sup>150</sup> *Coriolanus*, I.vii.57.

<sup>151</sup> *Ibid.*, II.ii.108-109.

<sup>152</sup> *Ibid.*, III.i.80.

*By many an ounce – he dropped for his country;  
And what is left, to lose it by his country  
Were to us all that do't and suffer it  
A brand to th' end o'th' world.<sup>153</sup>*

Selon Menenius, la mise à mort de Coriolanus, qui a versé plus de sang que n'en contient son corps, aura des conséquences hors du commun : les responsables seront marqués au fer rouge, *branded*, jusqu'à la fin des temps. Les paroles de Menenius peuvent être perçues comme une allusion au *Livre des Révélation*s, où certains hommes sont marqués du sceau de Dieu en vue de l'Apocalypse. L'exécution de Coriolanus est ici présentée comme un événement tragique et lourd de conséquences : comme la mort du Christ sur la croix, elle marquera selon Menenius les hommes jusqu'au jugement dernier. En acceptant la médiation de Volumnia, Coriolanus sacrifie son ambition personnelle et sa vie pour sauver Rome. Soulignons cependant qu'une seconde lecture de sa mort apparaît en filigrane du dernier acte de la tragédie. En effet, l'association de Coriolanus au corps christique a également pour but d'anticiper et de souligner, par contraste, le caractère insignifiant de la mort de Coriolanus à l'Acte V. En effet, contrairement au sang rédempteur du Christ, le sang de Coriolanus, bien que versé abondamment, n'aura pas la fonction escomptée lors de sa candidature au titre de Consul. Ajoutons qu'à l'inverse du sacrifice christique, le meurtre du militaire romain par les complices d'Aufidius ne peut avoir aucune conséquence, puisque sa mort intervient après la scène de résolution de la tragédie. Christian Schiaretti, qui a mis en scène *Coriolanus* pour le TNP en décembre 2006, insistait dans sa production sur la nature très particulière de ce héros tragique. Dans une interview au lendemain de l'une des représentations, il m'expliqua sa vision de la futilité du meurtre de Coriolanus :

*J'ai redécoupé la pièce. (...) J'ai fait un grand geste qui part du début jusqu'à Volumnia accueillant son fils, ce qu'on appelle, nous, le triomphe de Coriolan. J'en ai fait un deuxième qui couvre tout le parcours du pouvoir jusqu'au bannissement et la défaite de Volumnia. Et j'en ai fait un troisième qui va jusqu'au triomphe de Volumnia. Ce qui laisse la fin en épilogue. Si j'avais fait le découpage normal, la fin aurait été une sorte de revendication théâtrale, de happy-end tragique : enfin il meurt, il y aurait une rédemption par rapport à la théâtralité de sa mort ; il n'a rien compris, mais qu'est-ce qu'il est bien mort ! Moi je disais non, la pièce est finie quand Volumnia a pris le pouvoir. Derrière on ne sait plus quoi faire des deux autres, ils ont un devenir inutile. (...) Je ne me suis pas posé la question d'une théâtralité qui aurait offert le corps de Coriolan, justement je m'arrange pour le faire disparaître. Son corps au sol est ridicule ; c'est une poupée, ce n'est même pas un héros.*

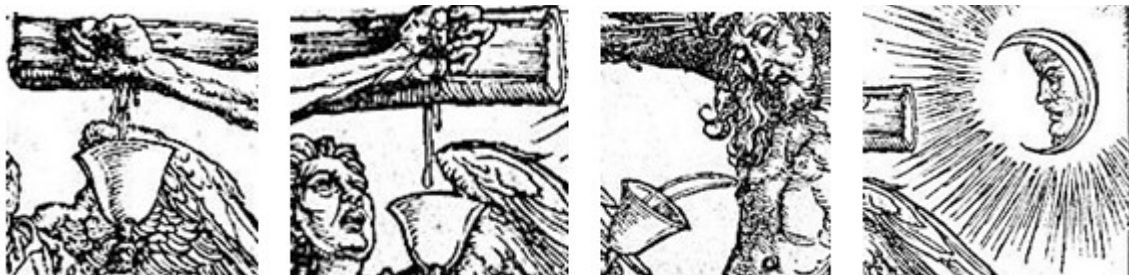
---

<sup>153</sup> *Ibid.*, III.i.299-304.



Comme le souligne Schiaretti, le cadavre de Coriolanus symbolise l'ultime étape de sa déchéance, le point le plus bas de la roue de la fortune à laquelle semble obéir sa destinée tragique. L'image du corps christique, associée à Coriolanus tout au long de la pièce, incite le spectateur à porter sur le militaire romain et ses défauts un regard chargé d'ironie : il s'est pris pour Dieu et sa mort est passée inaperçue. La notion de rédemption, intimement liée au motif de la crucifixion et du saignement christique, est absente de la dernière scène. Coriolanus n'a rien appris : il meurt en répétant chez les Volsques le même accès de colère qui lui valut son bannissement de Rome.

Si le motif de l'effusion de sang surnaturelle est commun dans l'iconographie religieuse médiévale et renaissante, l'originalité de la gravure de Dürer, reproduite plus haut, tient davantage au traitement du sang dont la représentation diffère selon qu'il s'agisse de la blessure au flanc ou des plaies liées aux clous de la crucifixion. Comme le montrent les détails reproduits ci-dessous, les saignements des mains suggèrent un flot discontinu alors que le sang de la blessure de la lance est représenté par des doubles lignes régulières, similaires aux faisceaux qui couronnent le Christ ainsi que la lune et le soleil, représentés de part et d'autre de la croix.



Le sang de la blessure de la lance est ainsi associé aux faisceaux qui dans cette gravure représentent la présence divine entourant le Christ en croix. La lumière, semblant s'échapper de la plaie au flanc, confère à cette dernière un statut particulier. En effet, comme dans les sermons du seizième siècle anglais précédemment étudiés, l'ouverture des chairs du Christ apparaît comme l'occasion d'une révélation. À l'instar des prêcheurs anglicans demandant à leurs fidèles de se représenter le corps du Christ pour en contempler la blessure et trouver en elle la rémission de leurs péchés, Dürer expose un corps crucifié et propose à celui qui observe sa gravure de reconnaître dans le sang de la blessure de la lance une lumière évoquant la nature divine et rédemptrice du corps christique.

Les *Passions* de Dürer, comme les textes religieux de la Renaissance anglaise, dépeignent ainsi une blessure révélatrice, laissant paraître l'essence divine du corps christique en

évoquant la présence d'une source de lumière et de rédemption au-delà de l'enveloppe charnelle. Chez d'autres artistes de la Renaissance, la blessure au flanc est représentée à la manière d'une bouche, suggérant ainsi l'expressivité des chairs ouvertes. Comme le montrera la partie II, chapitre B, l'association des motifs de la bouche qui parle et de la blessure expressive apparaît de manière récurrente au sein des textes shakespeariens, dans des pièces aussi variées que *Titus Andronicus*, *Macbeth*, *Richard III*, *1 Henry VI* ou bien encore *Julius Caesar*. Cette oralité symbolique des blessures, exploitée par Shakespeare, semble trouver sa source dans les nombreuses peintures et gravures médiévales et renaissantes représentant les blessures christiques. Dans la célèbre crucifixion de Rubens par exemple, la blessure apparaît comme un écho des lèvres du Christ :

Fig.20 : Rubens, *Crucifixion*, c.1612, huile sur bois,  
Alte Pinakothek, Munich.

Reproduit dans *Crucifixion*, Paris, Phaidon, 2005, p. 139.



Dans ce détail de la crucifixion peinte aux environs de 1612, il est à noter que Rubens choisit de placer la blessure sur le flanc gauche du Christ. Le peintre flamand, qui séjourna en Angleterre sous le règne de Charles I, se démarque ainsi d'une tradition picturale remontant au sixième siècle et voulant que la blessure soit représentée au côté droit. Le regard est immédiatement attiré par cette incongruité, ce qui permet à Rubens de positionner la plaie au centre de sa mise en scène de la crucifixion. Mise en valeur par l'inclinaison du corps du Christ sur la droite, la blessure apparaît à la limite d'une zone d'ombre créée par une source de lumière provenant du côté gauche du tableau. Au sein de ce clair-obscur, les teintes rouges et cuivrées qui entourent la plaie sont celles même que Rubens attribue au visage et à la

chevelure du Christ, créant ainsi un effet de résonance entre deux points de sa composition. Les formes et dimensions similaires de la bouche et de la blessure, ainsi que les lignes parallèles qu'elles dessinent, soulignent chez le peintre une volonté d'associer les chairs ouvertes aux lèvres du Christ. La blessure apparaît alors comme une bouche exprimant la nature rédemptrice du corps christique. Rubens, élevé au sein d'une famille calviniste, rejoint ici le discours des prêcheurs anglicans concernant la fonction didactique et signifiante de la blessure au flanc, dont la contemplation doit susciter la compréhension du sacrifice christique et renforcer la foi des chrétiens. Les lèvres silencieuses de Rubens apparaissent ainsi comme la marque d'une blessure que la Réforme avait dotée d'un véritable langage.

## 2) Le symbolisme de la plaie

L'idée d'un langage de la blessure, associé à l'imagerie religieuse et prenant sa source dans la représentation du Christ en croix et de sa résurrection, peut également être mise en relation avec d'autres scènes des évangiles et de l'*Apocalypse*, ainsi qu'avec certains motifs de l'*Ancien Testament*. La blessure de la chair, mais aussi celle du sol et du ciel, apparaissent de manière récurrente dans la mise en image des épisodes bibliques du *Nouveau Testament*. L'huile sur bois reproduite ci-dessous, attribuée de manière incertaine à l'école flamande et peinte aux alentours de 1452, décline notamment le thème central de la blessure christique sous différentes formes et sur différents plans :

Fig.21 : Ecole flamande, c.1452, Musée du Louvre, Paris, huile sur bois.

Reproduit dans *Crucifixion, op. cit.*, p. 68.



La blessure charnelle est ici au centre d'un tableau composé autour de la représentation du Christ en croix ; elle apparaît également sur la droite du panneau où l'on peut reconnaître saint Denis portant sa tête décapitée. La plaie spectaculaire de la décollation, dont jaillissent des jets de sang, contribue à faire de la blessure un motif central de la composition. Au-delà de l'ouverture des chairs, le motif de la plaie est également suggéré par la présence d'une faille entravant la colline du Golgotha et illustrant l'épisode de la mort du Christ dans *l'Évangile selon saint Mathieu* : « And, behold, the veil of the temple was rent in twain from the top to the bottom ; and the earth did quake, and the rocks rent ; / And the graves were opened; and many bodies of the saints which slept arose »<sup>154</sup>. Au-dessus de la scène de crucifixion est enfin présente une troisième forme de blessure ; celle du ciel obscurci qui se déchire tel un voile pour laisser paraître l'image de Dieu le Père. Cette ouverture céleste introduite par le peintre peut être interprétée comme une transfiguration de la déchirure du voile du temple mentionnée dans le passage de *l'Évangile selon saint Mathieu* précédemment cité. Le motif d'une ouverture des cieux révélatrice, qui fait également écho à *l'Apocalypse* de saint Jean, est ici exploité par l'artiste afin de souligner la providence divine qui préside aux différentes étapes de la crucifixion. Dans cette œuvre, le thème central de la blessure assume ainsi différentes fonctions : la blessure charnelle est l'expression du martyre et de la rédemption, alors que la blessure de la terre apparaît comme un symbole du courroux divin.

---

<sup>154</sup> *St. Matthew*, XXVII.51-52.

Enfin, la blessure apocalyptique du ciel est source d'une révélation et d'une mise en évidence de la présence divine lors de l'épisode de la crucifixion.

L'on retrouve ce même langage complexe de la blessure dans un livre publié à de nombreuses reprises dans l'Angleterre des quinzième et seizième siècles : la *Biblia Pauperum*. Cet ouvrage qui fut imprimé pour la première fois aux alentours de 1460, soit dans la même décennie que le tableau précédemment étudié, est composé de gravures accompagnées de courts textes en latin. Chaque page regroupe trois scènes bibliques dont l'association est justifiée par un court commentaire. Avril Henry, éditeur d'un fac-similé de la *Biblia Pauperum* publié en 1987, émet l'hypothèse d'un livre destiné à rappeler au chrétien les principaux épisodes de la Bible tout en le conduisant vers une méditation personnelle portant sur l'association des images<sup>155</sup>. Comme les *Exercices spirituels* de Saint Ignace de Loyola, la *Biblia Pauperum* a pour finalité le renforcement de la foi et une meilleure lecture des évangiles. Au sein de chaque triptyque, les illustrations de deux textes de l'*Ancien Testament* apportent un éclairage à la compréhension d'un épisode du *Nouveau Testament* par le biais d'un court commentaire en latin qui souligne notamment les aspects prophétiques des textes antérieurs aux évangiles.

Fig.22 : *Biblia Pauperum*, gravure. Reproduit dans Avril Henry, éd., *Biblia Pauperum : Facsimile*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1987, p. 99.



La gravure reproduite ci-dessus met sur un même plan trois épisodes bibliques liés au thème de la blessure : la création de la première femme, le Christ en croix, et Moïse frappant un

---

<sup>155</sup> Avril Henry, éd., *Biblia Pauperum : Facsimile*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1987, p. 18.

rocher pour en faire jaillir une source. La cohérence de ces trois scènes, alliant l'*Ancien Testament* et le *Nouveau Testament*, est justifiée par ces quelques phrases en latin inscrites au-dessus du triptyque et traduites en anglais dans le fac-similé édité par Avril Henry :

*According to Genesis ii 22-23, when Adam had gone to sleep, the Lord took a rib from his side and made a woman from it. Now the sleeping Adam signifies Christ dead on the cross, from whose side the sacraments flowed for us when the soldier opened the side of Christ with his lance.*

*According to Exodus xvii 1-7, when Moses had led the people across the desert, and the water failed, Moses, because of the shortage of water, struck the rock with the rod he held in his hand, and the water gushed out in abundance as if from an inexhaustible source. The rock or stone signifies Christ, who poured out the waters of salvation (that is the sacraments) from his side when on the cross he allowed it to be pierced by the lance of a soldier.<sup>156</sup>*

Les deux épisodes de l'*Ancien Testament*, apparaissant de part et d'autre de la crucifixion, sont associés à cette dernière par le motif de la blessure. La partie gauche de l'image représente Adam endormi et affublé d'une large plaie indolore dont Dieu le Père extrait un corps féminin. Cette ouverture miraculeuse des chairs du premier homme est mise en parallèle avec la blessure infligée par la lance romaine au flanc du Christ. Comme le souligne le commentaire, le corps d'Adam peut être symboliquement associé à celui du Christ en croix de par la proximité de leur signification. Dans chacun des deux cas, l'ouverture des chairs est l'occasion d'un acte d'inspiration divine : la création d'un corps à partir de la côte d'Adam ou bien l'apparition d'un flot miraculeux d'eau et de sang émergeant du flanc du Christ et symbolisant la rédemption. L'association des deux corps suggérée par le texte est également lisible dans les images reproduites plus haut. Le graveur choisit en effet de donner au visage du Christ et à celui d'Adam la même posture, les mêmes traits et les mêmes expressions. Notons aussi que le crâne du premier homme, traditionnellement représenté au pied de la croix, est absent de l'image centrale du triptyque : il aurait sans doute paru redondant auprès d'un Christ dont le corps se superpose à celui d'Adam. La partie droite de la gravure représente quant à elle Moïse frappant un rocher de son bâton pour en faire jaillir une source intarissable. C'est ici le rocher que l'auteur de la *Biblia Pauperum* assimile au corps christique. En effet, comme la plaie ouverte par la lance romaine, la faille engendrée par Moïse fait naître un flot miraculeux et salvateur. Si le sang et l'eau qui s'écoulent du flanc du Christ symbolisent la rédemption de l'humanité, la source intarissable émergeant de la roche est également le signe d'une volonté divine de sauver les peuples. Cette mise en parallèle est renforcée par les images figurant sur la planche : le sol brisé aux formes anguleuses qui

---

<sup>156</sup> Avril Henry, éd., *op. cit.*, p. 99.

entoure Moïse est en effet reproduit sur la partie centrale du triptyque, celle de la crucifixion, où la croix romaine semble fichée dans un sol fissuré et inégal. L'assimilation de la plaie de la lance à l'ouverture des chairs d'Adam et à la source miraculeuse de Moïse, suggère la nature transférable du motif de la plaie christique. Comme dans le retable de l'école flamande reproduit plus haut, la faille ou blessure du sol entre en résonance avec l'ouverture de la chair. Comme le montrera l'étude de la partie III, chapitre A, le glissement du symbolisme de la blessure charnelle vers d'autres surfaces, comme l'eau, la terre ou le ciel, est exploité de manière récurrente dans le corpus shakespearien.

Les failles du sol faisant écho à la blessure christique peuvent également être observées dans le triptyque reproduit ci-dessous, toujours extrait de la *Biblia Pauperum*. Le fil conducteur liant les trois images est ici la confirmation de la foi par une intervention miraculeuse.

Fig.23 : *Biblia Pauperum*, gravure.

Reproduit dans Avril Henry, éd., *op. cit.*, p. 114.



Le tableau de gauche représente Gédéon, personnage biblique qui selon le *Livre des Juges* fut choisi par Dieu pour libérer son peuple de l'idolâtrie. Doutant de son aptitude à mener un tel combat, Gédéon pria pour recevoir un signe divin et fut exhaussé lorsqu'un ange fit sortir le feu d'un rocher devant ses yeux. Gédéon est ici comparé à saint Thomas, représenté au centre de la composition, qui douta de la mort et de la résurrection du Christ et retrouva la foi après que ce dernier lui fut apparu : « Now Gideno signifies Thomas, to whom came The Angel of Great Wisdom (that is, Christ) and comforting him in his faith, said : 'Put your hand in my side, and see the places made by the nails, and be not sceptical, but believing' »<sup>157</sup>. La scène de droite représente quant à elle un épisode de la *Genèse* au cours duquel Jacob exige d'un

<sup>157</sup> Avril Henry, éd., *op. cit.*, p. 114.



ange qu'il le bénisse. Le commentaire associé à cette image fait apparaître un lien symbolique entre les personnages de la *Genèse* et l'épisode de l'incrédulité de saint Thomas : « Jacob denotes the apostle Thomas who, touching the Angel (that is, Christ) earned a blessing, that is, the proof of Christ's resurrection ». La bénédiction accordée par l'ange à Jacob est comparée à la preuve de la résurrection offerte à Thomas par le Christ. Contrairement à la scène centrale, qui constitue l'un des motifs récurrents de la peinture religieuse du Moyen Âge et de la Renaissance, les scènes représentées sur les tableaux latéraux du triptyque sont difficilement identifiables sans l'aide des commentaires en latin. Elles sont néanmoins associées à la scène de l'incrédulité de Thomas par le motif de la plaie et de l'ouverture révélatrice des surfaces. Dans chacun des deux tableaux en effet, une faille ouverte est intercalée entre les personnages et l'arrière plan. Cette fissure du sol, liant les scènes de l'Ancien Testament à l'image centrale de l'apparition du Christ ressuscité face à Thomas, symbolise ici la blessure christique ; sa présence dans les deux tableaux suggère d'une part l'inconstance des hommes face à Dieu, et d'autre part la rédemption des péchés et la bénédiction accordée à Thomas, Gédéon et Jacob.

La blessure du sol, motif récurrent de la *Biblia Pauperum*, n'apparaît pas toujours comme une référence codée à la plaie du Christ et au symbolisme complexe qui lui est associé. Dans la planche reproduite ci-après, la faille recouvre un sens différent : celui de l'expression de la vengeance divine.

Fig.24 : *Biblia Pauperum*, gravure.

Reproduit dans Avril Henry, éd., *op. cit.*, p. 123.





Le tableau central représente la scène des damnés précipités par le Christ vers l'enfer selon l'Évangile de saint Mathieu : « The Son of man shall send forth his angels, and they shall gather out of his kingdom all things that offend, and them which do iniquity ; / And shall cast them into a furnace of fire: there shall be wailing and gnashing of teeth »<sup>158</sup>. La porte de l'enfer est ici représentée par une faille ouverte sous les pécheurs ligotés. Entre les lèvres de la fosse apparaît une surface sombre au contact de laquelle les pieds des damnés semblent se transformer en tentacules ou en flammes. Comme le montreront les travaux de la partie III, chapitre A, cette image d'une blessure liminaire représentant la frontière séparant l'existence terrestre de l'au-delà est exploitée de manière récurrente dans le drame shakespearien, notamment pour différencier la scène principale de l'espace que dissimule la trappe du théâtre. Dans *Macbeth*, elle permet par exemple d'évoquer la perméabilité du monde visible de la scène et du monde souterrain des sorcières. À l'instar de la plaie charnelle, la blessure du sol suggère un seuil entre le visible et l'invisible, entre le connu et l'inconnu.

Au-delà de cette fonction liminaire, la faille est également le corrélat du courroux divin. Thème central du *Livre des Révelations*, l'ouverture des terres est en effet associée dans l'imagerie religieuse à la punition et à la destruction des impies. Le chapitre neuf de l'*Apocalypse* décrit, par exemple, le « puits de l'abîme » ouvert par un ange à la surface de la terre et dont s'échappent des fumées noires et des nuées de sauterelles :

*And he opened the bottomless pit; and there arose a smoke out of the pit, as the smoke of a great furnace; and the sun and the air were darkened by reason of the smoke of the pit.*

*And there came out of the smoke locusts upon the earth: and unto them was given power, as the scorpions of the earth have power.*<sup>159</sup>

L'ouverture de la terre correspond ici à la volonté divine de punir l'humanité corrompue. Les fumées qui s'échappent du puits de l'abîme obscurcissent le ciel, alors que les sauterelles à queue de scorpion sont chargées par l'ange de tourmenter les hommes durant cinq mois. Dans le Nouveau Testament, la blessure du sol apparaît ainsi comme une faille dont l'obscurité ne peut être sondée, une image similaire à celle employée par Shakespeare dans *Titus Andronicus* pour définir la fosse où le corps de Bassianus est dissimulé. Suggérant l'existence d'un pouvoir inconnu et supérieur, la faille du *Livre des Révelations* est aussi une bouche par laquelle s'exprime la colère de Dieu.

Ce motif de l'ouverture du sol est également présent dans l'*Ancien Testament*, comme le souligne la planche de la *Biblia Pauperum* reproduite plus haut. L'image centrale de la

---

<sup>158</sup> *Matthew*, XIV.40-42.

<sup>159</sup> *Revelation*, IX. 2-3.

descente aux enfers des condamnés est mise en parallèle avec deux autres scènes bibliques également liées à la blessure du sol. À gauche de la composition est représenté un épisode commun au *Deutéronome* et au *Livre des Nombres*. Il décrit comment Dathan et Abiram, deux hommes qui avaient méprisé les commandements de Moïse, furent précipités dans un abîme ouvert par Dieu sous leurs maisons : « And the earth opened her mouth, and swallowed them up, and their houses, and all the men that *appertained* unto Korah, and all *their* goods. / They, and all that *appertained* to them, went down alive into the pit, and the earth closed upon them »<sup>160</sup>. L'image d'une bouche qui s'ouvre et se referme suggère que cet enfouissement miraculeux est l'expression de la volonté divine. À l'instar de la plaie christique, souvent associée à l'image de la bouche et dont les saignements sont le signe de la rédemption, la blessure du sol semble ici dotée d'un langage d'ordre performatif : en ouvrant ses lèvres, elle énonce et applique la sentence édictée par Dieu.

À droite du triptyque est représenté un autre épisode biblique ayant trait au châtement divin : la destruction de Sodome et Gomorrhe. Le dix-neuvième chapitre de la *Genèse* décrit des pluies de soufre et de feu s'abattant sur les deux cités, sans que nulle mention ne soit faite d'une fissure ouverte et prête à engloutir les édifices. Pourtant, sur la planche de la *Biblia Pauperum*, la ville représentée en arrière plan semble menacée par une faille béante semblable à la porte de l'enfer dans l'image centrale. Au sein de l'ouverture du sol apparaît en effet une zone d'ombre s'étendant jusqu'aux fortifications de la cité condamnée et évoquant l'espace liminaire séparant l'enfer du monde des vivants représenté au centre du triptyque. Dans le tableau de la destruction de Sodome et Gomorrhe, la présence du motif de la blessure du sol ne constitue pas une mise en image d'un texte biblique. Il s'agit plutôt d'un symbole représentant la colère divine et son expression.

Au sein de la *Biblia Pauperum* comme dans les retables de la Renaissance, la blessure du sol apparaît ainsi comme le support d'un symbolisme complexe. À la fois écho de la plaie du Christ et expression de la vengeance divine, l'ouverture des terres est intimement liée au motif de la blessure du corps et à son langage. Soulignons cependant que les célèbres gravures de la *Biblia Pauperum* n'associent pas toujours la plaie à un symbolisme sacré. La planche reproduite ci-après établit notamment un parallèle entre la blessure charnelle et le viol, un parallèle qui sera développé par Shakespeare dans *The Rape of Lucrece*.

Fig.25 : *Biblia Pauperum*, gravure.

Reproduit dans Avril Henry, éd., *op. cit.*, p. 62.

---

<sup>160</sup> *Numbers*, XVI. 32-33.



Cette planche représente un épisode de *L'Évangile selon saint Mathieu*, le massacre des innocents, qui décrit comment le roi Hérode fit assassiner tous les enfants de Bethléem âgés de moins de deux ans dans l'espoir de tuer le Christ. Le graveur souligne ici la violence et l'impiété du massacre en introduisant dans sa composition un élément extérieur au texte biblique. L'un des soldats d'Hérode, représenté dans la partie supérieure du tableau, déflore de son épée une jeune fille qu'il tient par la jambe. La féminité de l'enfant est suggérée par le dessin d'une poitrine précoce, mais aussi par la position même du petit corps, placé dans le prolongement de l'épée et descendant le long de la cuisse gauche du soldat. Le terme latin *vagina*, signifiant à la fois le fourreau et le vagin, peut être utilisé comme une clef de lecture de cette scène. L'épée rengainée dans l'orifice féminin apparaît ici comme symbolique du viol, ajoutant ainsi à la cruauté et au caractère contre-nature du massacre ordonné par Hérode. La lame associée au pénis et la blessure signifiant le viol sont également des éléments essentiels des représentations picturales de la mort de Lucrece. Le tableau de Dürer, reproduit ci-dessous, établit des liens symboliques entre l'instant du viol et celui du suicide :

Fig.26 : Albrecht Dürer, *La Mort de Lucrece*, 1518, Alte Pinakothek, Munich, huile sur bois de tilleul. Reproduit dans Peter Strieder, *Dürer*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 193.



Dans cette huile sur bois, le peintre allemand représente Lucrèce pressant un couteau entre ses côtes. En arrière-plan se trouve le lit, lieu du viol de Tarquin, dont le drapé rouge rappelle la violence de l'agression ainsi que le sang qui s'échappera bientôt de la plaie que Lucrèce doit s'infliger afin de libérer son âme de la souillure charnelle du viol. Dans une composition où, de par la présence du lit et du corps dénudé, l'instant du suicide se confond avec celui de la chasteté perdue, le couteau blessant les chairs de Lucrèce peut être perçu comme le double symbolique du sexe de Tarquin. Notons que cette association est développée par Shakespeare dans *The Rape of Lucrece*. Dans le poème lyrique, l'instant du suicide est décrit en des termes évoquant le viol et la perte de pureté : « Even here she sheathèd in her harmless breast / A harmful knife, that thence her soul unsheathed »<sup>161</sup>. Rappelons ici que le terme *sheathe*, employé à deux reprises dans les deux premiers vers, peut être associé au latin *vagina*, suggérant ainsi l'association symbolique du fourreau et du sexe féminin. Ce lien d'ordre métaphorique apparaît encore dans *The Unfortunate Traveller*, de Nashe, publié peu après le poème lyrique de Shakespeare. Le satiriste anglais décrit un viol dont la victime, souillée par une blessure corruptrice, choisit de se suicider à la manière de Lucrèce : « Farewell, sin-sowed flesh, that hast more weeds than flowers, more woes than joys. Point, pierce, edge, enwiden, I patiently afford thee a sheath. Spur forth my soul to mount post to heaven »<sup>162</sup>. La lame pénétrant le corps est ici présentée comme un nouvel acte de violence contre les chairs, faisant écho au viol. Cependant, il s'agit là d'une blessure libératrice, que l'épouse abusée

---

<sup>161</sup> *The Rape of Lucrece*, 1723-1725.

<sup>162</sup> Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller*, Londres, Penguin classics, 1985 (1594), p. 339.

accueille avec soulagement : « I patiently afford thee a sheath ». À l'instar du poème lyrique de Shakespeare dont il est peut-être inspiré, le texte de Nashe établit un parallèle entre le sexe masculin et la lame meurtrière, entre le viol et la blessure charnelle. Comme dans le tableau de Dürer et comme dans la planche de la *Biblia Pauperum* étudiée plus haut, le motif de la blessure est intimement associé à celui du viol. Le couteau, mis au fourreau dans le sein de Lucrece, apparaît ainsi comme un symbole phallique rappelant la violence de Tarquin qui conduit la jeune épouse au suicide.

L'analyse de *La Mort de Lucrece* de Dürer et l'étude des gravures de la *Biblia Pauperum* montre donc une grande variété dans les usages symboliques du motif de la blessure. Associées au thème de la plaie christique, l'ouverture des chairs et celle du sol représentent l'expression du divin rédimeur ou condamnant les crimes de l'humanité. La planche du massacre des innocents suggère quant à elle que la blessure peut revêtir une signification étrangère à la religion au sein même d'une composition illustrant une scène de la bible. Ce même mélange de profane et de sacré apparaît également dans la danse macabre, genre pictural qui se développa à travers toute l'Europe du Moyen Âge et de la Renaissance. L'exercice consiste à représenter des hommes et des femmes de toutes conditions ; ces personnages sont confrontés à de joyeux cadavres représentant la mort et la décomposition qui guettent les plus puissants comme les plus misérables. Comme le souligne James Clark, auteur d'un ouvrage sur les danses macabres, il était courant de trouver de telles scènes dans les églises anglaises du seizième siècle, que ce fût sous la forme de peintures murales, de bas-reliefs ou de vitraux<sup>163</sup>. L'une d'entre elles pouvait être observée en l'église de la Trinité, à Stratford-upon-Avon, au temps de Shakespeare. Les danses macabres firent également l'objet de nombreuses publications qui furent largement diffusées dans l'Europe du seizième siècle. Les gravures étaient alors accompagnées de textes en vers rimés qui soulignaient l'égalité de tous les hommes face à la mort.

Hans Holbein le jeune, qui s'installa à Londres en 1526 sous le mécénat de Thomas More puis en tant que peintre d'Henri VIII jusqu'à sa mort en 1543, s'est notamment livré à de nombreuses reprises à cet exercice. Les danses macabres gravées par Holbein étaient si nombreuses qu'elles firent l'objet d'un recueil imprimé à Lyon en 1538 et intitulé *Les Simulachres & historiees faces de la mort*.

---

<sup>163</sup> James M. Clark, *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, Glasgow University Publications, 1950, p. 10.

Fig.27 : Hans Holbein le jeune, Danse macabre, 1538, gravure. Reproduit dans *The Dance of Death by Hans Holbein the Younger, A Complete Facsimile of the Original 1538 Edition of Les simulachres & histories faces de la mort*, New York, Dover publications, 1971, p. 46.



La planche reproduite ci-dessus, extraite de cet ouvrage, représente un chevalier en lutte avec la mort. Il s'agit là d'une composition caractéristique d'Holbein le jeune qui avait pour habitude de représenter ses personnages accompagnés d'un objet symbolisant leur rang ou leur fonction. Au premier plan apparaît un sablier renversé associé à l'allégorie de la mort qui est ici mise en image sous les traits d'un squelette en armure. Le chevalier, transpercé par une lance, tente de se retourner pour toucher son agresseur de la pointe de son épée. Son visage exprime la terreur et la surprise face à la mort qui vient de le frapper dans le dos. Les corps en déséquilibre évoquent un mouvement figé, un instantané représentant le moment du trépas. Le cadavre en armure peut être perçu comme l'image en miroir du chevalier : le large panache occupant le quart supérieur gauche de l'image entre en résonance avec les volutes de nuages représentées au-dessus du squelette, suggérant ainsi la fragilité et la nature volatile des richesses terrestres. La blessure au dos symbolise le caractère imprévisible et inattendu de la mort qui frappe ici un jeune chevalier bien armé.

Holbein utilise le motif de la plaie pour associer le mort au vivant, se démarquant ainsi des danses macabres prototypiques. Comme le montre l'exemple suivant, la blessure est généralement associée au cadavre et assume une fonction différente.

Fig.28 : Mathieu Husz, *Le pèlerin, le berger, le cordelier, le petit enfant, le hallebardier, le sot*, Lyon, 1500, gravure. Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Danser avec la mort*, Musée de l'imprimerie de Lyon, 2004, p. 17.



La planche reproduite ci-dessus, imprimée à Lyon en 1500, est un exemple caractéristique des danses macabres du seizième siècle. De gauche à droite sont représentés un pèlerin, un berger, un moine, un enfant, un soldat et un bouffon. Certains de ces personnages sont effrayés par la mort alors que d'autres se contentent de prier ou de détourner le regard. Les cadavres éventrés, arborant un large sourire, saisissent les vivants par le bras pour les entraîner. Les danses macabres, qui décoraient les églises et les ouvrages religieux, insistent sur le caractère inéluctable et soudain de la mort et de la dégradation physique. Elles soulignent, par la même occasion, la futilité des richesses terrestres et l'importance du respect de la morale chrétienne. Le texte suivant, associé à une danse macabre anglaise du seizième siècle, permet de mieux comprendre le lien qui unit l'image profane des cadavres au message religieux qui lui est associé :

*Here may you see, what as the world might be,  
The rich, the poore, Earle, Cesar, Duke, & King,  
Death spareth not the chiefest high degree,  
He triumphes still, on every earthly thing,  
While then we live let us endeavour still,  
That all our works agree with Gods good will.<sup>164</sup>*

L'allégorie de la mort, présentée sous les traits d'un squelette ou d'un corps en décomposition, effraie le chrétien et lui fait prendre conscience de la fragilité du corps physique et des biens terrestres face à la dissolution. Au-delà de l'égalité des hommes devant la mort, la danse macabre souligne avant tout l'importance d'une vie sans péchés qui garantira le salut éternel de l'âme. Bien loin du symbolisme de la blessure christique, les morts au ventre déchiré représentent la séparation de l'âme et du corps au moment du décès. Dans la

<sup>164</sup> *Dance of death*, 1580 ? (STC 6223)

gravure représentée plus haut, la faille béante et obscure ouvrant l'abdomen des cadavres suggère en effet que l'enveloppe charnelle est devenue vide et inutile. Le motif de la blessure suggère ici la fuite ou la perte de l'âme, mais aussi la nature profane et prosaïque du corps humain.

Cette définition de la danse macabre fait tout naturellement écho à *Hamlet* et au thème de la mort et de la dissolution du corps. Dans un article intitulé '*Strange images of death*' in *Hamlet*, Angela Hurworth compare l'intrigue de la tragédie à la composition d'une danse macabre : « The pace of the action in Hamlet is imitative of the death dance, in that the appearance of the Ghost, a form of Death, sets the dance in action »<sup>165</sup>. Le roi Hamlet et son fils, qui porte le même nom, peuvent en effet être considérés comme un couple de danse macabre semblable à celui représenté par Holbein le jeune (cf. Fig.27). Le fantôme du père serait alors une image cadavérique et dégradée du fils. Ajoutons que le rôle des danses macabres est de conduire à une réflexion sur la mortalité, une réflexion qui constitue l'un des thèmes centraux de *Hamlet*. Il est donc possible d'imaginer que les premiers spectateurs de la tragédie voyaient dans la rencontre du prince et du spectre une dramatisation des images familières de la danse macabre.

Le thème populaire de la danse macabre et de ses ventres déchirés inspira de nombreux graveurs et illustrateurs tout au long des quinzième et seizième siècles. Les joyeuses allégories de la mort, extraites de leur contexte moral et religieux, devinrent le motif central de certaines compositions plus légères. La planche reproduite ci-après, travail de l'atelier du graveur Allemand Michael Wolgenut et imprimée à Nuremberg en 1493, montre cinq cadavres à différents stades de décomposition. Leurs larges sourires ainsi que les mouvements qu'ils exécutent les rapprochent clairement de la danse macabre. Cependant nul vivant n'est représenté dans le tableau.

Fig.29 : *Imago Mortis*, dans Hartman Scheldel, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, Anton Koberger, 1493, gravure. Reproduit dans le catalogue de l'exposition *Danser avec la mort*, *op. cit.*, p. 11.

---

<sup>165</sup> Angela Hurworth, « '*Strange images of death*' in *Hamlet* » (p.107-126), dans Pierre Iselin, éd., *William Shakespeare, Hamlet, Essays*, Paris, Didier Erudition, CNED, 1997, p. 117.





Comme le suggère le titre de la gravure, *imago mortis*, il s'agit simplement d'une image de la mort. Autour des deux squelettes, les trois cadavres encore couverts de chair sont drapés de linceuls qui laissent paraître leur abdomen ouvert. Comme dans la danse macabre, les blessures béantes suggèrent que les corps dessinés ont perdu l'âme et donc la vie. Le personnage de droite retient sur son bras des boyaux pendants comme s'il s'agissait là d'une toge. La posture du corps et les entrailles ainsi exhibées confèrent à ce cadavre une impression de nudité grotesque. L'enveloppe charnelle, qui maintient dans une obscurité protectrice les mécanismes secrets de l'âme, apparaît ici comme un coffre ouvert dont les bijoux ont été dérobés. Les organes, révélés et mis en lumière, deviennent les symboles de la dimension charnelle de l'homme, source de corruption, de faiblesse et de mortalité. Dépourvu de son âme, le corps est ici représenté comme une charogne absurde. Dans cette composition, comme dans certaines planches de la *Biblia Pauperum*, la blessure charnelle a pour écho la blessure du sol. La tombe représentée au premier plan sous la forme d'un rectangle noir évoque également l'image de la mort, *imago mortis*, en suggérant un espace obscur et insondable où se décomposent les corps. Si les liens qui rapprochent le sémantisme de la blessure charnelle de celui des fosses et des tombes dans le corpus shakespearien fera l'objet d'une étude détaillée dans la troisième partie, soulignons simplement que l'association des motifs de la tombe et de la plaie apparaît dans le drame shakespearien, et notamment dans *Coriolanus* : « Think / Upon the wounds his body bear, which show / Like graves i'th' holy churchyard »<sup>166</sup>.

<sup>166</sup> *Coriolanus*, III.iii.50-52.

Au-delà des danses macabres et des allégories de la mort qu'elles inspirèrent, l'association des motifs de la tombe et de la blessure du corps, suggérée par les vers de *Coriolanus* cités ci-dessus, apparaît également dans les représentations du tombeau christique.

Fig.30 : Albrecht Dürer, *L'Homme de douleur*, c.1495, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Huile sur bois de pin. Reproduit dans Peter Strieder, *op. cit.*, p. 99.



Le tableau reproduit ci-dessus, attribué à Dürer, montre le Christ ressuscité, encore drapé de son linceul et portant sur lui les instruments de sa torture : la couronne d'épines, les verges, et le flagrum romain. Le corps est représenté sous une voûte irrégulière évoquant le tombeau creusé par Joseph dans l'*Évangile de saint Mathieu* : « And when Joseph had taken the body, he wrapped it in a clean linen cloth, / And laid it in his own new tomb, which he had hewn out in a rock: and he rolled a great stone to the door of the sepulchre, and departed »<sup>167</sup>. L'effet de perspective introduit par Dürer permet de deviner les parois sombres de l'ouverture pratiquée dans la roche. Les contours de la grotte sont teintés de rouge, rappelant les saignements du Christ, comme s'il s'agissait là d'une blessure béante faisant écho à la plaie de la lance romaine. Du fond de ce tombeau obscur semble provenir une lumière mystérieuse dont la source est cachée par le corps du Christ. Dans cette composition, le symbolisme du sépulcre est celui-là même qui est associé aux fosses et aux crevasses des gravures de la *Biblia Pauperum*. La lueur au fond du tombeau représente l'intervention divine apportant la

---

<sup>167</sup> *Matthew*, XXVII.59-60.

résurrection. La blessure du sol, écho de la blessure christique, apparaît ainsi également comme l'expression de la volonté de Dieu.

L'étude comparative des différents genres artistiques connus de l'Angleterre élisabéthaine tend à montrer la présence récurrente du motif de la blessure mais également la grande complexité de son symbolisme. Qu'il s'agisse d'art profane ou religieux, la plaie symbolise la mort, l'obscurité et la destruction, mais également la révélation de la volonté divine et la promesse de la rédemption. Au sein des gravures et tableaux étudiés, la blessure charnelle est associée à l'ouverture du ciel, aux tombeaux et aux failles, ainsi qu'à la rupture de l'hymen par le viol. Comme le montrera une étude détaillée du symbolisme de la blessure dans le corpus shakespearien, les différentes facettes et significations de la plaie dans l'art pictural apparaissent comme des clés de lecture permettant une meilleure compréhension de l'œuvre du dramaturge élisabéthain. Si ces points essentiels feront l'objet de chapitres ultérieurs, l'étude des sources picturales de Shakespeare ne saurait cependant être conclue sans avoir abordé une notion qui fait de la blessure un lien unissant la composition des tableaux à la mise en scène du drame : la théorie d'Edmund Burke sur les sources du sublime.

### **3) La blessure et le sublime**

Dans un ouvrage publié en 1757 et intitulé *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, le philosophe anglais Edmund Burke s'attache à déterminer certains critères objectifs de la beauté et du sublime. Selon lui, ce qui est naturellement agréable ou désagréable à l'œil peut être défini, et les différences de goûts ne seraient en vérité que le résultat d'une connaissance ou d'une méconnaissance de l'art appréhendé. Burke prend l'exemple de la sculpture : un homme confronté pour la première fois au travail de la pierre pourrait être ravi à la vue d'un visage grossièrement taillé dans un bloc. Cette même personne, après avoir observé plusieurs statues mieux exécutées, finira par mépriser celle qu'il appréciait jadis<sup>168</sup>. Le goût de cet homme n'a pas changé, mais sa première impression était le fait d'un défaut de connaissance. S'il est difficile d'adhérer pleinement à cette théorie selon laquelle le goût ne serait qu'une affaire d'exposition et d'éducation, l'étude des critères objectifs définis par Burke afin de définir les origines du sublime apporte quant à elle un éclairage intéressant sur le motif de la blessure et ses différentes représentations. En effet, si la formulation de la théorie du sublime appartient au

---

<sup>168</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (1757), pp. 18, 36.

dix-huitième siècle, elle constitue néanmoins une clef de lecture permettant l'analyse de textes littéraires et d'œuvres picturales antérieures.

Avant de présenter les critères consignés par Edmund Burke dans son traité, il convient tout d'abord d'exposer la notion de sublime telle que l'entend et l'exprime le philosophe anglais :

*Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.*

*The passions which belong to self-preservation, turn on pain and danger; they are simply painful when their causes immediately affect us; they are delightful when we have an idea of pain and danger, without being actually in such circumstances; this delight I have not called pleasure, because it turns on pain, and because it is different enough from any idea of positive pleasure. Whatever excites this delight, I call sublime.<sup>169</sup>*

Burke associe au terme de sublime les sentiments suscités par une apparition terrifiante, ou bien encore par la vue d'un être en proie à la terreur. Pour que naisse l'impression du sublime, une distance protectrice doit séparer l'objet de terreur du sujet qui l'observe. La peinture comme le théâtre apparaissent comme de possibles vecteurs du sublime, puisque les deux arts permettent de représenter le danger et la douleur sans que le spectateur ne soit exposé à une quelconque menace. Comme le montrera l'étude de la notion d'hypotypose<sup>170</sup> à la partie II chapitre C, le texte théâtral peut susciter, dans l'esprit du spectateur, des images aussi précises et complexes que les compositions picturales, tout en s'émancipant des codes et des contraintes des arts représentatifs.

Selon le philosophe anglais, l'obscurité, la confusion, la couleur rouge, les dimensions massives, les espaces non définis, les lignes brisées et la nature accidentée des surfaces sont autant d'éléments susceptibles de faire naître le sublime<sup>171</sup>. Si la conjonction de ces facteurs peut être rencontrée dans des paysages ou des scènes réelles, elle peut être l'objet d'une composition élaborée par l'artiste. Observons par exemple le portrait de Sir John Luttrell, peint par Hans Eworth en 1550 et qui peut aisément être associé à la notion de sublime développée par Edmund Burke :

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 36, 47.

<sup>170</sup> Figure de style consistant à faire naître des images à l'esprit du lecteur ou du spectateur.

<sup>171</sup> Edmund Burke, *op.cit.*, p. 113.

Fig.31 : Hans Eworth, *Portrait de Sir John Luttrell*, 1550, Luttrell Collection, Dunster Castle, huile sur toile. Reproduit dans Mark Roskill, *English Painting from 1500 to 1865*, Londres, Thames and Hudson, 1959, p. 49.



Le peintre flamand, qui fit carrière en Angleterre, fait ici le choix de placer son sujet au sein d'une composition maritime complexe. En arrière-plan apparaît un navire, secoué par une violente tempête et dont le mât central vient d'être foudroyé. De la surface agitée de la mer, où flottent les corps des naufragés, émerge le buste de Sir John Luttrell. L'allégorie de la paix, représentée dans la partie supérieure gauche de la composition, semble sauver le navigateur de la noyade. À gauche de Luttrell apparaît également un rocher sur lequel sont inscrits les vers suivants : « More than the rocks amy dys the raging seas. The Constant hert no danger dredys nor fearys ». Au-delà de cette allusion textuelle à la peur et au danger, la composition de Hans Eworth réunit l'ensemble des critères par lesquels Edmund Burke définira quelques deux siècles plus tard la notion de sublime. La confusion inhérente à la scène de naufrage est renforcée par l'apposition d'une scène allégorique dont le lien avec le reste du tableau ne tient qu'aux bras entrelacés de Sir John Luttrell et de la nymphe au rameau d'olivier. Bien que le personnage central soit mis en lumière, la masse sombre de la mer ainsi que les nuages orageux qui couvrent la scène confèrent au tableau une atmosphère obscure. La couleur rouge, éminemment sublime selon Burke, est également présente dans la composition : elle est associée aux vêtements de Luttrell et aux flammes qui dévorent son navire. Enfin, les lignes

brisées dessinées par les nuages, les vagues, les rochers, mais aussi par les mâts rompus du navire, parachèvent l'impression du sublime créée par cette œuvre.

L'évocation du danger et de la terreur dans le tableau de Hans Eworth est également liée à la représentation des blessures. Associée à la souffrance et à la mort, à la couleur rouge du sang et aux surfaces déchirées, la plaie est en effet un motif appartenant au registre du sublime. Si les chairs de Luttrell ne sont pas sujettes à la blessure, cette dernière apparaît néanmoins comme un élément essentiel de la composition. Les éclairs qui déchirent le ciel dessinent à la surface des nuages une faille béante entourée de faisceaux lumineux. De telles ouvertures célestes constituent un motif récurrent dans l'œuvre de Hans Eworth. Elles apparaissent notamment dans les tableaux intitulés *Allegory of Man* et *Allegory of the Wise and Foolish Virgins*<sup>172</sup>. Cette blessure des cieux évoque le *Livre des Révélations* et l'ouverture par laquelle saint Jean perçoit la vision prophétique du jugement dernier : « After this I looked, and, behold, a door was opened in heaven »<sup>173</sup>. Comme dans certains retables et gravures précédemment étudiés, les nuages déchirés apparaissent ici comme l'expression de la volonté divine, mais aussi comme l'écho d'une confusion apocalyptique. La surface trouble de la mer est également un espace blessé : à l'instar du gouffre sombre séparant la terre de l'enfer dans la gravure de la *Biblia Pauperum* relative à la damnation, les vagues dont émergent des formes spectrales et des visages terrifiés constituent un champ liminaire entre le monde des vivants et celui des morts qui menace Sir John Luttrell. Enfin, la scène allégorique représentée dans le quart supérieur gauche du tableau peut être perçue comme une blessure dans l'espace de la toile. Séparée du reste de la composition par un bandeau noir, elle ne respecte en effet ni l'atmosphère, ni les proportions, ni les perspectives de la scène de tempête. La blessure apparaît ainsi comme un élément essentiel de l'œuvre de Hans Eworth : évocateur du sublime, le motif de la rupture et du déchirement des surfaces contribue à l'impression de confusion et de danger qui émerge du tableau.

Pour que naisse le sublime, le spectateur doit être suffisamment éloigné de l'objet de terreur pour ne pas se sentir menacé ; mais pour que le sublime prenne toute son ampleur, la scène observée doit tendre vers une imitation parfaite de la réalité. Burke prend l'exemple du genre tragique et observe que si l'on réunit les meilleurs acteurs pour la plus terrifiante des tragédies, le théâtre ne s'en videra pas moins à l'annonce d'une exécution capitale sur la place voisine : « In a moment the emptiness of the theatre would demonstrate the comparative

---

<sup>172</sup> Roy Strong, *Hans Eworth, A Tudor Artist and his Circle*, Leicester, The Museums and Art Gallery, 1965, pp. 25, 33.

<sup>173</sup> *Revelations*, IV.1.

weakness of the imitative arts, and proclaim the triumph of real sympathy »<sup>174</sup>. Burke suggère ici que le concept de sublime, principalement utilisé dans l'étude de la peinture, peut également être appliqué avec profit aux arts dramatiques. Le caractère unique de la représentation théâtrale, décrit par Peter Brook dans *The Empty Space*, permet en effet au drame d'assumer le statut d'une action véritable, d'une re-présentation de la réalité, tandis que la frontière entre l'espace scénique et le public crée une distance suffisante pour que le spectateur ne se sente pas immédiatement impliqué. Au-delà des arts imitatifs, le théâtre apparaît ainsi comme un lieu propice à la création du sublime, à la création de l'impression de la souffrance et du danger.

Comme en peinture, la blessure au théâtre apparaît dès lors comme un vecteur essentiel du sublime : synonyme de douleur, elle est bien souvent associée à la mort que Burke mentionne sous le terme de « king of terrors »<sup>175</sup>. La blessure correspond également aux critères visuels du sublime définis par le philosophe anglais. Le rouge évoqué par Burke est bien souvent celui du feu, comme dans les tableaux de Turner tel *The Burning of the Houses of Parliament* ou bien encore *The Exile and the Rock*, associés au sublime en peinture ; mais il est également celui du sang, indissociable de la blessure, et dont la tragédie shakespearienne est empreinte. La confusion est elle aussi associée à la blessure : elle peut être confusion du langage, lorsqu'un personnage agonise, ou bien de l'action, lorsque l'agression dont la blessure est le corrélat provoque tensions et conflits. Dans *Romeo and Juliet*, la blessure infligée par Tybalt à Mercutio<sup>176</sup> est le résultat d'une querelle de rue dont la grande confusion est parfaitement rendue dans le film de Zeffirelli (1968). Mercutio est touché par l'épée de Tybalt alors que Romeo et Benvolio tentent de séparer les deux hommes. À la confusion de cette bagarre infantile et de la blessure malencontreuse qui en découle fait écho le discours répétitif d'un Mercutio agonisant dont les paroles restent longtemps incomprises ou mal interprétées par les autres personnages. De plus, au-delà de cette confusion immédiate, la blessure mortelle de Mercutio constitue aussi l'un des éléments déclencheurs de la tragédie en cristallisant l'impossible réconciliation des Montagues et des Capulets. Enfin, au théâtre et plus particulièrement dans la tragédie, la blessure de la chair, du sol ou de la scène, représente une rupture, une surface accidentée laissant paraître ou suggérant l'existence d'un espace non défini, correspondant une nouvelle fois aux critères du sublime selon Burke. C'est le cas par exemple des blessures béantes de Duncan assassiné :

---

<sup>174</sup> Edmund Burke, *op. cit.*, p. 43.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>176</sup> *Romeo and Juliet*, III.i.

*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.*<sup>177</sup>

Ici, la blessure est fortement associée à la confusion ; mais elle est aussi présentée comme une faille à la surface du corps de Duncan, comparé à un temple sacré, un lieu interdit dont les portes ont été brisées afin de dérober la vie et donc le pouvoir divin qu'il abritait. Si le cadavre du roi n'est pas visible sur la scène, la description qu'en produit Macduff lorsqu'il le découvre évoque l'horreur de la plaie. Tout à la fois effusion de sang, œuvre de confusion, rupture des surfaces et évocation d'un espace inaccessible et indéfini, la blessure apparaît ainsi, dans le cadre de la tragédie, comme un motif essentiel à la création du sublime.

Il est dès lors nécessaire d'opérer une distinction entre deux formes de l'évocation du sublime au théâtre : l'une appartenant au domaine de l'action et de la mise en scène, l'autre provenant du texte et de ses descriptions. Le sublime peut tout d'abord naître des tableaux vivants montrés sur scène. Le caractère unique de la représentation théâtrale, la grandeur des décors, le réalisme du jeu des acteurs, la confusion inhérente à la tragédie et les motifs associés au sublime sont les sources les plus évidentes de cette vision délicieuse, *delightful*, de la terreur et du danger décrite par Burke. Le philosophe reconnaît cependant une autre source du sublime en affirmant que certains mots ou éléments de description permettent de ressentir le même ravissement, suggérant ainsi l'existence du sublime dans les textes littéraires. Il donne l'exemple d'un passage de l'*Énéide* où Vulcain travaille à la forge et qui semble contenir tous les ingrédients du sublime : « Three rays of twisted showers, three of watery clouds, three of fire, and three of the winged south wind; then mixed they in the work terrific lightnings, and sound, and fear, and anger, with pursuing flames »<sup>178</sup>. La confusion est perceptible, ainsi que le danger, le rougeolement, la grandeur et la présence d'un espace non défini. Pourtant, si le sublime est bien atteint, aucune image ne se crée à l'esprit du lecteur de ce texte. Burke commente cette spécificité du sublime en littérature : « In reality poetry and rhetoric do not succeed in exact description so well as painting does; their business is to affect rather by sympathy than imitation; to display rather the effect of things on the mind of the speaker, or of others, than to present a clear idea of the things themselves »<sup>179</sup>. Le texte littéraire, dont le pouvoir d'imitation est restreint, semble ainsi capable de s'émanciper de la cohérence des

---

<sup>177</sup> *Macbeth*, II.iii.65-68.

<sup>178</sup> Virgile, *Énéide*, cité dans Edmund Burke, *op. cit.*, p. 156.

<sup>179</sup> Edmund Burke, *op. cit.*, p. 157.



tableaux pour se diriger vers la composition d'ensembles abstraits dont émane l'impression du sublime.

Appliquée à la tragédie shakespearienne et au motif de la blessure, cette distinction entre imitation et évocation textuelle permet de mettre en avant deux types de blessures : la blessure montrée, celle que Brutus s'inflige par son propre glaive<sup>180</sup>, et la blessure invisible mais suggérée par le texte comme celle du cadavre de Bassianus, gisant dans une fosse obscure au second acte de *Titus Andronicus* :

*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?  
Martius: Upon his bloody finger he doth wear  
A precious ring that lightens all this hole,  
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.<sup>181</sup>*

Le cadavre blessé du frère de l'empereur fait ici l'objet d'une description peu cohérente. En effet, Martius dépeint une scène qu'il perçoit à la lumière d'une pierre précieuse plongée dans l'obscurité et dont l'éclairage improbable est comparé tantôt à l'éclat d'une torche et tantôt à la lueur pâle de la lune sur le corps de Pyrame. Cette confusion est renforcée par le mélange des références mythologiques et bibliques, puisque le cadavre est d'abord assimilé au corps christique de l'agneau immolé avant de devenir celui de l'amant de Thisbée. Pourtant, cette description d'un cadavre invisible, comme le texte de Virgile précédemment cité, est empreinte du sublime. À l'instar des tableaux impressionnistes, la juxtaposition élaborée de certaines touches dont l'association paraît insensée lorsque l'œil est trop proche, parvient à créer une impression cohérente. La composition, faite d'obscurité, de confusion et de sang, placée dans un lieu aux contours imprécis, fait naître à l'esprit du spectateur les sentiments qui selon Burke sont associés au sublime.

Une fois opérée cette distinction, il convient de noter que les deux aspects du sublime sont souvent indissociables dans les tragédies de Shakespeare. Les relations de détermination

---

<sup>180</sup> *Julius Caesar*, V.v.

<sup>181</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.222-232.

mutuelle qui unissent texte et production scénique dans toute œuvre dramatique suggèrent l'existence d'un lien essentiel entre illusion scénique et langage, entre blessure montrée et blessure décrite. Ce lien apparaît notamment à l'Acte III, scène 4 de *Macbeth* ; le spectre de Banquo entre alors sur scène couvert de sang et de blessures comme le soulignent les paroles de son meurtrier : « Never shake thy gory locks at me »<sup>182</sup>, « The time has been / That, when the brains were out, the man would die, / And there an end. But now they rise again / With twenty mortal murders on their crowns, / And push us from our stools »<sup>183</sup>. Ici, la description des cheveux ensanglantés de Banquo et celle des vingt blessures profondes que Macbeth voit sur son crâne servent à accentuer l'horreur sublime de l'apparition spectrale en palliant les limites de l'illusion scénique.

L'étude de différents extraits des tragédies de Shakespeare fait apparaître la blessure comme un véritable signe du sublime au théâtre. Si le terme tel qu'il fût conceptualisé au dix-huitième siècle par Edmund Burke était inconnu du dramaturge élisabéthain, ce dernier maîtrisait néanmoins les critères visuels et textuels permettant d'en atteindre les effets. L'omniprésence de la blessure dans la tragédie shakespearienne, associée à l'effusion de sang, à la confusion violente et au motif de la faille suggérant l'existence d'un espace interdit, suscite chez le spectateur le ravissement né selon Burke de la contemplation sereine du danger et de la souffrance.

En étudiant successivement la vision de la blessure et son symbolisme dans les traités de chirurgie et d'anatomie, dans les textes et les sermons de l'Église anglicane, ainsi que dans l'art religieux et profane de l'Angleterre élisabéthaine, les travaux conduits dans la première partie mettent en exergue certains traits sémantiques du motif de la blessure. Associée à une révélation de l'organisme et de l'âme qu'il dissimule, l'ouverture de l'enveloppe charnelle évoque la grandeur et la complexité de la création, tout en symbolisant l'accès au domaine des sentiments et à la dimension spirituelle de l'homme. Soulignons cependant que la plaie apparaît aussi comme le signe de la corruption associée aux contenus de l'enveloppe charnelle et héritée du péché originel. La destruction du corps, comparé à une prison pour l'esprit humain, est alors l'occasion d'une émancipation de la dimension charnelle corruptrice qui trouve sa source dans la matrice féminine, lieu impur aux yeux des prêcheurs anglicans. Dans les sermons et dans la peinture religieuse médiévale et renaissante, le motif central de la blessure christique est doté d'un sémantisme glissant, symbolisant à la fois la violence de la crucifixion et sa valeur rédemptrice, exprimée par les saignements miraculeux et par la

---

<sup>182</sup> *Macbeth*, III.iv.49-50.

<sup>183</sup> *Ibid.*, III.iv.77-81.

présence suggérée du cœur du Christ. Inspirés par les thèmes bibliques de l'*Apocalypse* et de l'*Ancien Testament*, les artistes étudiés dans le troisième chapitre font aussi de la plaie et de l'ouverture des surfaces un motif évocateur du courroux divin ; un espace liminaire entre le monde des vivants et celui des morts. Lieu sombre et menaçant, la blessure apparaît dans les arts représentatifs comme le corrélat de la notion de sublime développée par Edmund Burke.

# Partie II

## L'expression des blessures charnelles

La première partie de la présente thèse a permis de détailler et d'analyser les références culturelles que Shakespeare partageait avec ses contemporains ; ce matériau premier auquel le dramaturge fait allusion pour susciter à l'esprit de ses spectateurs des images familières et évocatrices de la blessure. Soulignons que le sens ou le symbolisme lié aux plaies par ces références culturelles demeure exogène : le sémantisme n'est pas dans le motif même de la blessure, mais plutôt dans les images ou dans les textes qui lui sont associés. Si Burke, par sa définition du sublime, apporte un éclairage pertinent sur les impressions que suscitent la représentation et l'évocation de la plaie, il ne nous apprend rien en revanche sur l'expressivité et le sémantisme intrinsèque du motif de l'ouverture des chairs. Il convient dès lors de s'interroger sur ce que signifie la blessure lorsqu'elle n'est pas directement associée à certaines images de la culture élisabéthaine telles que la dissection, les souffrances du Christ, ou bien encore les failles destructrices de l'*Apocalypse*. L'hypothèse d'un langage spécifique aux blessures reposant sur un code, évoquée dans l'introduction de la première partie, doit ici faire l'objet d'une étude plus approfondie. En effet, si les références à la culture populaire de l'Angleterre élisabéthaine peuvent être perçues comme un code qu'il est nécessaire de maîtriser pour mieux comprendre le symbolisme de certains corps blessés, la blessure est aussi en elle-même un acte langagier. À l'occasion d'une étude du motif de la plaie par le prisme des notions d'écriture et de paroles, il apparaîtra ainsi que le texte shakespearien associe à de nombreuses reprises l'image de la blessure à un signe écrit, un idéogramme porteur d'un sémantisme stable. Au-delà de cette écriture incarnée, le langage des blessures se voit également conférer une dimension d'oralité au sein des œuvres du dramaturge élisabéthain. L'étude de ces différents statuts langagiers de la blessure conduira enfin à une réflexion sur la représentation scénique de l'ouverture des chairs, sur les limites du réalisme, et sur la nécessité d'un rapport dialectique entre le dit et le montré, entre la description de la blessure et son incarnation sur scène.

# A) La blessure comme inscription

Avant d'étudier l'oralité symbolique des blessures et la question de leur représentation, il convient de s'interroger sur les liens qui unissent le motif de la plaie au langage écrit. En effet, les cicatrices, mais également les blessures récemment infligées, sont associées de manière récurrente à des lettres ou bien à des messages inscrits dans les chairs des personnages du drame shakespearien. Comme le démontrera l'étude de certaines occurrences, cette écriture singulière apparaît comme un langage immédiat dont le sémantisme ne saurait être mis en doute. En fonction de leur position et de leur forme, les blessures renseignent le spectateur sur le courage, ou bien au contraire sur la couardise, des personnages du drame, les transformant par la même occasion en support de l'écrit.

## 1) Réflexion préalable sur la nature langagière de la blessure charnelle

Ainsi que l'ont démontré les recherches des chapitres précédents, le motif de la blessure peut être évocateur de l'horreur de la dissection, des mystères du corps interne, ou bien encore de l'imagerie religieuse familière aux Élisabéthains. Cependant, si les blessures du corpus shakespearien font parfois référence à une culture que le dramaturge partageait avec ses contemporains, les exemples abordés jusqu'ici ne sont en aucun cas porteurs d'un sens intrinsèque. Ce n'est en effet que par le biais de la parole que les blessures de guerre décrites par le capitaine de *Macbeth*<sup>184</sup> sont associées à l'abondance des saignements christiques ou bien encore que les nombreux coups reçus par Coriolanus apparaissent comme autant de saignées salvatrices<sup>185</sup>, évoquant ainsi la pratique commune de la phlébotomie dans l'Angleterre de Shakespeare. Loin de posséder un sens qui leur serait inhérent, la signification complexe que revêtent ces blessures est le résultat d'un contexte dramatique qui les met en exergue et les qualifie.

L'objet des réflexions qui suivront sera à l'inverse de démontrer que la blessure peut également être lue comme un signe, porteur d'une signification objective et lié à la connaissance d'un code pareil à celui du langage écrit. En effet, la blessure, en tant qu'inscription à la surface du corps, correspond à la définition que donne le *Grand Robert*

---

<sup>184</sup> *Macbeth*, I.ii.36-40.

<sup>185</sup> *Coriolanus*, I.vi.14-20.

d'un idéogramme : « du grec *idea*, « idée », *gramma*, « caractère d'écriture ». Signe représentatif d'une idée »<sup>186</sup>. Si l'on considère les blessures comme des signes inscrits, du latin *inscribere* signifiant « écrire dans », il convient alors de s'interroger sur le sens de tels caractères gravés à même la chair. Comme le démontreront les chapitres suivants, la signification de la blessure dépend de son aspect comme de sa position à la surface du corps : une blessure ensanglantée au bras droit signifiera notamment l'honneur et la virilité, alors qu'une cicatrice portée au dos sera synonyme de couardise. Au-delà de la définition de sens objectifs, l'étude de la blessure comme inscription signifiante implique également une réflexion sur la relation entre la chair et le signe : la blessure charnelle constitue en effet un système idéographique particulier, puisque le corps tient lieu à la fois de support plastique et de sujet qualifié. Alors que la signification d'un caractère écrit sur une feuille ou gravé dans la pierre est indépendante de son support, le sens exprimé par les blessures est indissociable des personnages sur lesquels elles s'inscrivent.

Ce lien intrinsèque unissant le sens de la blessure au personnage qui la porte, un lien que Shakespeare souligne dans son théâtre, peut être clarifié grâce aux notions d'*ergon* et de *parergon* développées par Jacques Derrida dans son ouvrage intitulé *La Vérité en peinture*. Selon le philosophe français, l'œuvre d'art, *ergon*, est complétée d'éléments décoratifs et hors de l'œuvre : les *parerga*. C'est notamment le cas des colonnes qui entourent les édifices classiques sans les soutenir, ou bien encore des vêtements et des drapés qui habillent les statues. De tels *parerga* doivent souligner l'œuvre et la compléter tout en lui restant extérieurs afin de ne pas corrompre sa beauté authentique<sup>187</sup>. Il n'est guère aisé d'appliquer cette théorie au théâtre, car il faudrait tout d'abord distinguer l'œuvre du dramaturge, l'*ergon*, des efforts déployés pour la représenter. Il est certes possible d'opérer une telle distinction entre les didascalies, directes ou indirectes, et les choix personnels du metteur en scène. Cependant, lorsque vient la question des personnages de théâtre, toute séparation entre le rôle et le corps de l'acteur devient presque impossible. En effet, même si l'acteur « interprète » le rôle, il en est avant tout l'incarnation. Le terme même de personnage, du latin *persona* et dérivé de l'étrusque signifiant « le masque de théâtre », suggère l'oblitération des traits caractéristiques de l'acteur sous le masque du rôle.

Le philosophe américain Stanley Cavell, dans un ouvrage intitulé *The World Viewed*, opère une distinction entre l'acteur de cinéma et l'acteur de théâtre. Le premier imprime son visage et sa personnalité sur un rôle pour atteindre la célébrité, alors que le second, se glissant sous le

---

<sup>186</sup> *Le Robert*, Paris, Société du nouveau Littré, 1969.

<sup>187</sup> Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 62.

masque du personnage, est la projection du rôle sur la scène : « An exemplary stage performance is one which, for a time, most fully creates a character. After Paul Scofield's performance in *King Lear*, we know who King Lear is, we have seen him in flesh »<sup>188</sup>. La notion d'un personnage en chair et en os se donnant à voir au spectateur permet de mieux saisir le caractère essentiel de la blessure comme inscription. Selon les théories de Cavell, le corps du personnage sur scène fait partie intégrante de l'*ergon*, puisque la personnalité complexe émergeant du texte dramatique ne peut être dissociée de son incarnation. Comme des statues mentionnées par Derrida, le personnage en tant que corps expressif est une œuvre dont les *parerga* sont les vêtements et les accessoires. Ces *parerga* dramatiques ajoutent des traits sémantiques complémentaires et changeants à la nature du personnage, sans toutefois altérer ses caractéristiques essentielles. À l'inverse, les blessures reçues, qu'elles soient représentées ou non par du maquillage, sont parties intégrantes du corps personnifié par l'acteur : au-delà de la dégradation ou de la mutilation des chairs, l'entaille de la blessure est une inscription dont la signification devient un trait permanent et essentiel du personnage, de l'*ergon*.

Les principes énoncés ci-dessus doivent notamment permettre d'aller plus loin dans l'analyse des blessures de Coriolanus. Rappelons qu'à l'Acte II, scène 3, le héros tragique, désireux d'obtenir sa nomination au titre de consul, accepte de se plier à la coutume voulant que le candidat, habillé d'une toge modeste, traverse le forum afin de montrer à la plèbe les blessures reçues pour la défense de Rome. Cependant, si Coriolanus revêt la toge d'humilité, il refuse d'exposer ses cicatrices à la plèbe. Dans cette scène, la toge d'humilité apparaît comme un *parergon* du personnage : symbolisant la modestie jugée nécessaire à la fonction de consul, elle n'est qu'un déguisement et ne suffit pas à masquer la fierté de Coriolanus aux yeux de la plèbe. À l'inverse, les cicatrices que le héros dissimule sont les signes de sa véritable nature. Symbolisant la bravoure au combat et le dévouement de Coriolanus à la République romaine, les blessures sont l'expression et la projection physique de sa noblesse d'âme. Ainsi ce refus de montrer ses cicatrices est-il le reflet du mépris dont Coriolanus fait preuve à l'égard du peuple : cette dissimulation n'est en effet que le corrélat d'une fierté excessive, empêchant le héros tragique de faire la preuve de sa noblesse face à la plèbe qu'il juge indigne d'un tel honneur.

De telles blessures, inscrites à la surface du corps, et qui expriment de manière immédiate la nature profonde des personnages, sont évoquées par Derrida dans un ouvrage intitulé

---

<sup>188</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1979 (1971), p. 28.

*L'Écriture de la différence*. Le philosophe, reprenant les idées d'Antonin Artaud, prône un théâtre où le langage serait intimement associé aux corps des personnages : « Artaud avait d'abord rêvé d'une graphie qui ne partît point à la dérive, une inscription non séparée : incarnation de la lettre et tatouage sanglant »<sup>189</sup>. Si les travaux d'Artaud ayant pour objet la création d'un théâtre desintellectualisé feront l'objet d'une analyse détaillée dans le troisième chapitre de la dernière partie, il est ici important de s'interroger sur les termes employés par Derrida. Dans la citation ci-dessus, le mot « graphie » fait tout d'abord référence au texte théâtral dont la rigidité et le caractère artificiel menacent ce qu'Artaud appelle la « magie » du théâtre. Selon Derrida, la réponse aux dérives du texte résiderait dans l'utilisation d'une autre « graphie » : celle de la lettre incarnée et du « tatouage sanglant ». Le philosophe oppose ainsi le texte récité par les personnages, dont l'immuabilité est un frein pour le théâtre vivant, au texte inscrit dans la chair, dont la compréhension immédiate est assurée. Les termes de « tatouage sanglant » et d'« incarnation de la lettre » peuvent être perçus comme une référence aux motifs du saignement et de l'ouverture des chairs qui selon Derrida relèveraient d'une forme de langage écrit. Le motif de la blessure apparaît ainsi comme l'objet privilégié d'une rencontre entre ce que le texte suggère et ce que la scénographie expose.

Le drame shakespearien est le lieu d'une réflexion d'ordre méta-dramatique sur cette relation de l'écriture et de la blessure dans la définition des personnages. Selon Philip C. Kolin, auteur d'un article intitulé « Performing Text in Titus Andronicus », l'inscription et son déchiffrement sont au centre de la première tragédie. La chair blessée et mutilée de Lavinia, violée par Chiron et Demetrius à l'Acte II scène 3, devient notamment une page dont les signes inscrits s'offrent au regard de Titus :

*Flesh itself in Titus is often transformed into, or re-emblemized back to, word/text that must be read as any printed source. Vowing to his daughter, the "speechless complainer," that he will learn her "thought," Titus describes her body as if it were a text to be read: "Thou shalt not sigh, nor hold thy stumps to heaven, / Nor wink, nor nod, nor kneel, nor make a sign, / But I of these will wrest an alphabet..." (3.2.39-44). Mutilated stumps and bended knees become texts.*<sup>190</sup>

Si les mouvements de Lavinia sont l'objet d'un décryptage, ses blessures sont également les signes d'un langage dont Titus et son frère Marcus se font les interprètes. Cet idiome de la souffrance, qui se lit à la surface du corps, apparaît comme une langue dont le sens est immédiatement perceptible. En effet, si la dimension langagière des plaies est mise en

---

<sup>189</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture de la différence*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1967, p. 281.

<sup>190</sup> Philip C. Kolin, « Performing Texts in *Titus Andronicus* » (249-261), dans Philip C. Kolin, éd., *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1995, p. 250.



exercée par le discours des personnages doués de parole, le message des blessures peut être lu directement par le spectateur du drame.

Au-delà du corps en souffrance et des saignements signifiants, il convient de s'interroger sur le sens de la cicatrice. Marque indélébile de la blessure, elle est le témoin de faits passés et le corrélat de leur résurgence. Inscrites à même la chair, les cicatrices racontent sans artifice le passé des corps qui les portent. La valeur de témoignage des cicatrices est notamment exprimée dans *Henry V*. Alors que les soldats anglais épuisés livrent bataille aux troupes françaises à Azincourt, Shakespeare prête au roi d'Angleterre les paroles suivantes :

*He that shall see this day and live t'old age  
Will yearly on the vigil feast his neighbours  
And say, 'Tomorrow is Saint Crispian.'  
Then will he strip his sleeves and show his scars  
And say, 'These wounds I had on Crispin's day.'<sup>191</sup>*

Henry V déclare ici que la bataille d'Azincourt demeurera un épisode important de l'histoire anglaise et que ce jour sera longtemps évoqué. Les blessures sont chargées d'une double dimension d'historicité et de témoignage. Leur exhibition commémore une victoire militaire appartenant à l'histoire collective de la nation anglaise, mais elle est aussi l'occasion de célébrer l'individu qui les porte. Les cicatrices d'Azincourt seront, pour chacun des soldats présents, les marques indélébiles du courage.

Mémoires du corps et miroirs de l'âme valeureuse, les cicatrices apparaissent ainsi comme les témoignages irréfutables d'actions passées. Cependant, si les blessures aux bras des soldats d'Azincourt symbolisent la bravoure militaire, comme le montrera l'étude d'occurrences similaires dans le corpus shakespearien, d'autres cicatrices et d'autres blessures peuvent dénoncer, à l'inverse, la couardise et la malhonnêteté.

## **2) La blessure comme témoignage**

Les blessures, véritables idéogrammes inscrits à même la chair, apportent, en fonction de leur taille et de leur emplacement à la surface du corps, une information objective sur l'homme qui les a reçues. L'étude des blessures de Coriolanus a montré que les cicatrices exhibées étaient seules capables de garantir l'honnêteté et le dévouement du militaire romain aux yeux du peuple. Les blessures, et particulièrement celles reçues à la guerre, sont intimement associées à l'honneur dans de nombreuses tragédies et pièces historiques de Shakespeare, mais aussi

---

<sup>191</sup> *Henry V*, IV.iii.44-48.

dans les comédies. Lafeu, personnage de *All's Well that Ends Well*, déclare notamment : « A scar nobly got, or a noble scar, is a good liv'ry of honour »<sup>192</sup>. Bien que cet énoncé n'ait qu'une dimension proverbiale au sein de la comédie, il apparaît comme une clef de lecture pertinente pour l'analyse des blessures glorieuses. Selon Lafeu, deux catégories distinctes de cicatrices sont symboles d'honneur : les blessures reçues avec noblesse et les blessures reçues par des nobles. Il signifie par cette opposition que si la gloire du champ de bataille est traditionnellement l'apanage des nobles, tout soldat qui se comporte avec noblesse peut partager cette gloire, comme le suggèrent les quelques vers d'*Henry V* cités plus haut et qui proposent une glorification des soldats d'Azincourt par l'exposition de leurs cicatrices. Notons que si un lien est établi entre les sujets britanniques et le sémantisme des blessures glorieuses, l'association du motif des plaies et des cicatrices à la bravoure militaire des nobles du royaume n'en demeure pas moins privilégiée dans *Henry V*, comme le suggèrent les paroles du comte d'Exeter rapportant au roi l'agonie de ses pairs sur le champ de bataille :

*Exeter: The Duke of York commends him to your majesty.*

*King Harry: Live he, good uncle? Thrice within this hour*

*I saw him down, thrice up again and fighting.*

*From helmet to the spur, all blood he was.*

*Exeter: In which array, brave soldier, doth he lie,*

*Larding the plain. And by his bloody side,*

*Yokefellow to his honour-owing wounds,*

*The Earl of Suffolk also lies.*<sup>193</sup>

Exeter souligne ici que les blessures du duc d'York méritent d'être honorées : « honour-owing wounds ». Le sang coulant des plaies et couvrant le corps du soldat est ici comparé à une tenue d'apparat, *array*, correspondant au titre de noblesse du duc. À la manière de Lafeu, qui décrit les blessures comme la livrée de l'honneur, Exeter fait ainsi du sang perdu un vêtement de noblesse.

Il convient cependant de souligner qu'à l'inverse d'un vêtement, la blessure reçue au combat est une livrée de gloire permanente que nul ne peut soustraire à celui qui la porte. Contrairement aux *parerga* que sont les vêtements portés, les blessures appartiennent au domaine de l'*ergon*, l'ensemble des traits essentiels et constitutifs du personnage. Gage d'honneur et de loyauté, la blessure glorieuse peut également être revendiquée par son détenteur comme preuve de sagesse et d'expérience. Dans *Antony and Cleopatra* par

---

<sup>192</sup> *All's Well that Ends Well*, IV.v.98-99.

<sup>193</sup> *Henry V*, IV.vi.3-10.

exemple, un soldat romain fait valoir ses blessures pour convaincre Mark Antony de ne pas choisir l'option navale dans le conflit qui l'oppose à Octavius : « O noble Emperor, do not fight by sea. / Trust not to rotten planks. Do you misdoubt / This sword and these my wounds ? »<sup>194</sup>. Les blessures portées par le soldat le rendent digne de foi et font de lui un conseiller précieux. Antony, qui n'écoute pas ce plaidoyer, s'embarque avec la flotte égyptienne et perd la bataille d'Actium. Son échec apparaît alors comme la conséquence de l'erreur de jugement qui l'a conduit à placer sa confiance en Cleopatra plutôt que d'écouter la voix de l'expérience militaire. Suite à cette défaite, il exprime son regret de ne pas avoir suivi les conseils du soldat : « Would thou and those thy scars had once prevailed / To make me fight at land ! »<sup>195</sup>. Le motif de la blessure glorieuse est ici le corrélat de l'*hamartia* d'Antony : aveuglé par sa passion pour Cleopatra, le triumvir a commis une erreur en écartant les conseils du soldat dont les seules cicatrices auraient dû le convaincre.

Les blessures reçues au combat apparaissent ainsi comme les signes immédiats d'une âme valeureuse. De par leur caractère permanent, ces signes s'opposent à d'autres marques de valeur jugées plus fluctuantes. Dans *Othello* notamment, Iago met en parallèle le sens de la blessure et celui de la réputation :

*Iago: What, are you hurt, lieutenant?*

*Cassio: Ay, past all surgery.*

*Iago: Marry, God forbid.*

*Cassio: Reputation, reputation, reputation – O, I ha' lost my reputation, I ha' lost the immortal part of myself, and what remains is bestial! My reputation, Iago, my reputation.*

*Iago: As I am an honest man, I thought you had received some bodily wound. There is more sense in that than in reputation. Reputation is an idle and most false imposition, oft got without merit and lost without deserving.*<sup>196</sup>

Cassio, qui vient de perdre irrémédiablement l'estime d'Othello à la suite d'un accès de colère, associe cette perte à une blessure charnelle inguérissable ; « past all surgery ». La blessure de la réputation, ressentie par Cassio, est présentée comme le pendant de la blessure physique reçue par Montano alors qu'il tentait de s'interposer entre Cassio et Roderigo. Iago relativise bien vite la blessure d'honneur dont souffre Cassio en expliquant à ce dernier que la réputation, à l'inverse des blessures charnelles, n'est pas une preuve objective de la valeur d'un homme. Selon lui, la réputation n'est qu'une « imposition » superficielle et fallacieuse que l'on obtient et que l'on perd sans l'avoir méritée. Cette interprétation permet de souligner

<sup>194</sup> *Antony and Cleopatra*, III.vii.61-63.

<sup>195</sup> *Ibid.*, IV.v.2-3.

<sup>196</sup> *Othello*, II.iii.253-264.

le caractère manipulateur de Iago : Comme Richard III ou Mark Antony, ses talents de rhétoricien lui permettent de faire sien le langage des blessures en prétendant connaître leur sens. À cet ajout éphémère qu'est selon lui la réputation, Iago oppose la blessure physique qui constitue, pour l'homme qui la reçoit, un véritable élément signifiant : « There is more sense in that than in reputation ». Soulignons ici que le premier in-quarto de la tragédie proposait le texte suivant : « There is more offence in that than in reputation »<sup>197</sup>. La version de l'in-quarto, choisie par les éditeurs de la Pléiade, réduit les propos de Iago à une simple comparaison entre la douleur provoquée par la blessure physique et la douleur intérieure ressentie par Cassio, comme le souligne la traduction de Jean-Michel Déprats : « je pensais que vous aviez reçu quelque blessure corporelle, ça fait plus mal qu'une réputation meurtrie »<sup>198</sup>.

Dans une pièce où le motif de la blessure et ses significations assument une fonction importante, le texte de la première édition in-quarto paraît peu satisfaisant face à la version de l'in-folio de 1623 qui substitue le mot *sense* au mot *offence*. Le texte de l'in-folio, considéré comme plus fiable par les éditeurs des œuvres complètes d'Oxford<sup>199</sup>, apporte en effet une profondeur supplémentaire aux paroles de Iago. Le mot *sense* peut être perçu comme une allusion au sémantisme inhérent à la blessure charnelle dont Cassio et Iago, tous deux soldats, doivent connaître les codes. Contrairement aux informations potentiellement fallacieuses et changeantes que la réputation associe de manière éphémère à un individu, les blessures inscrites sont chargées d'un sémantisme stable et profond, puisqu'elles ne peuvent être ni feintes ni effacées. Le sémantisme de la blessure glorieuse permet d'apporter sur cette scène un éclairage pertinent : en attribuant aux blessures physiques une valeur supérieure à celle de la simple réputation, Iago cherche à persuader Cassio que sa véritable valeur réside dans ses qualités de soldat, dont les blessures physiques sont le corrélat. Bien entendu, le raisonnement ainsi instillé par Iago dans l'esprit de Cassio a pour but de lui redonner espoir pour mieux l'utiliser ensuite dans ses plans qui visent à mener le Maure à sa perte.

Si, comme l'a montré l'étude de différents extraits du corpus shakespearien, les blessures de guerre sont généralement associées à la valeur et à la noblesse des individus qui les reçoivent, il est également important de préciser que l'emplacement des blessures à la surface du corps peut modifier leur sémantisme. Coriolanus, dont les plaies et les cicatrices sont particulièrement signifiantes, est blessé au bras et à l'épaule<sup>200</sup> lorsqu'il rentre victorieux de la

<sup>197</sup> William Shakespeare, *Tragédies*, vol. 1, Jean-Michel Déprats, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 2002, p. 1096.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 1097.

<sup>199</sup> William Shakespeare, *The Complete Works, Second Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 873.

<sup>200</sup> *Coriolanus*, II.i.144.

bataille de Corioles. Menenius se rappelle en outre qu'il portait déjà des cicatrices au cou et à la cuisse<sup>201</sup>. Les bras, les épaules, les cuisses et le cou, sont des parties du corps particulièrement exposées lors d'un combat à l'épée : ces blessures signifient donc que Coriolanus a fait face à ses adversaires et s'est battu courageusement. Dans *Henry V*, comme dans *Coriolanus*, le motif particulier de la blessure au bras est utilisé par Shakespeare pour évoquer la bravoure au combat. L'agonie du duc d'York décrite par Exeter, mentionnée plus haut, s'achève par les vers suivants : « So did he turn, and over Suffolk's neck / He threw his wounded arm, and kissed his lips, / And so espoused to death, with blood he sealed / A testament of noble-ending love »<sup>202</sup>. Le bras blessé est ici associé à la noblesse dont le duc d'York a fait preuve lors du combat.

L'ensemble des blessures reçues au combat et signifiant la gloire militaire, doivent être portées sur les bras et à l'avant du corps. En effet, les blessures au dos sont signe de couardise et non d'honneur, puisqu'elles sont habituellement infligées lorsqu'un soldat est en fuite. Cette préoccupation pour l'emplacement des blessures apparaît par exemple dans *Macbeth*, lorsque Siward, peu après avoir appris la mort de son fils, s'enquiert de ses circonstances :

*Siward: Then he is dead ?*

*Ross: Ay, and brought off the field. Your cause of sorrow*

*Must not be measured by his worth, for then*

*It hath no end.*

*Siward: Had he his hurts before?*

*Ross: Ay, on the front.*

*Siward: Why then, God's soldier be he.*

*Had I as many sons as I have hairs*

*I would not wish them a fairer death;*

*And so his knell is knolled.*<sup>203</sup>

Lorsque Siward apprend que son fils est mort au combat, sa première réaction est de demander à Ross s'il portait ses blessures à l'avant. Alors même que Ross vient de brosser un portrait élogieux du valeureux jeune Siward, le père de ce dernier n'est apaisé que par la courte réponse apportée à sa question relative à l'emplacement des blessures sur le corps du cadavre : « Ay, on the front ». Selon Siward, les blessures glorieuses doivent garantir à son jeune fils la rédemption de ses péchés et l'accès au paradis : « Why then, God's soldier be he ». Témoignages et preuves irréfutables du courage du jeune soldat décédé, les blessures

---

<sup>201</sup> *Ibid.*, II.i.148.

<sup>202</sup> *Henry V*, IV.vi.24-27.

<sup>203</sup> *Macbeth*, V.xi.9-16.

reçues sur le champ de bataille portent également en elles la promesse d'une récompense d'ordre divin.

Si les soldats morts au champ d'honneur obtiennent la récompense de leurs blessures glorieuses auprès de Dieu, les survivants des grandes batailles de la scène shakespearienne font également valoir leurs cicatrices pour que le sang qu'ils ont versé ne soit pas oublié. Suite à sa victoire contre les Volsques, l'ambitieux Coriolanus déclare notamment : « I have some wounds upon me, and they smart / To hear themselves remembered »<sup>204</sup>. Dès l'issue de la bataille de Corioles, qui lui vaudra son nom, le soldat entend que l'on se souvienne des blessures qu'il a reçues. Le titre de consul, qu'il décide alors de briguer, n'est à ses yeux que la juste récompense du sang versé pour Rome. Une telle revendication de privilèges par le biais des blessures glorieuses apparaît également dans *The Comedy of Errors*, lorsque Antipholus d'Éphèse plaide sa cause devant le duc :

*Antipholus of Ephesus: Justice, most gracious Duke, O grant me justice,  
Even for the service that long since I did thee  
When I bestrid thee in the wars, and took  
Deep scars to save thy life; even for the blood  
That then I lost for thee, now grant me justice!*<sup>205</sup>

Alors que son épouse Adriana l'accuse d'avoir perdu la raison, Antipholus fait ici valoir les blessures reçues alors qu'il défendait le duc Solinus d'Ephèse. Dans le quiproquo précédant la scène de résolution de la comédie, Antipholus entend rétablir la vérité et obtenir la confiance de Solinus en évoquant ses blessures glorieuses. Argument imparable inscrit à même la chair, gage de bravoure et de loyauté, la cicatrice permet à celui qui la porte de proclamer son mérite sans craindre d'être contredit. Notons que le mot *scar*, associé à l'adjectif *deep*, semble évoquer à la fois les blessures profondes reçues dans le passé et les cicatrices qu'elles ont laissées à la surface du corps d'Antipholus. Comme dans *Coriolanus*, où les cicatrices du personnage éponyme sont décrites comme des tombes dans un cimetière sacré, les cicatrices d'Antipholus sont associées à une ouverture du corps, à la profondeur des blessures reçues. Ces cicatrices profondes sont mentionnées dans le but de rappeler le sang perdu au combat pour la personne du duc. Elles apparaissent ainsi comme des intermédiaires rhétoriques entre le sang versé autrefois et la récompense demandée.

En miroir des blessures glorieuses, signes de courage et de noblesse, se distinguent les blessures honteuses, souvent synonymes d'une intrusion du comique dans les pièces

---

<sup>204</sup> *Coriolanus*, I.x.28-29.

<sup>205</sup> *The Comedy of Errors*, V.i.191-195.

historiques. Portées à des endroits incongrus et associées au ridicule, elles constituent l'antithèse ou l'antonyme des blessures nobles.

Cette opposition entre blessure glorieuse et blessure honteuse apparaît par exemple dans *2 Henry IV*, lors de la scène de taverne de l'Acte deux. Pistol, qui s'apprête à en découdre avec Falstaff, dégaine son sabre et déclare : « What, shall we have incision ? Shall we imbrue ? / Then death rock me asleep, abridge my doleful days. / Why then, let grievous, ghastly, gaping wounds / Untwine the Sisters Three. Come Atropos, I say! »<sup>206</sup>. En parlant de mort et de blessures béantes, Pistol veut transformer une simple bagarre en fait de guerre héroïque. L'exagération de ses propos est soulignée par l'allitération en G résultant du choix des adjectifs qualifiant les blessures : « grievous, ghastly, gaping ». La lourdeur de cette énumération d'adjectifs, dont chacun évoque l'horreur de la blessure, ainsi que la mention des Parques, font du discours de Pistol une parodie du théâtre grandiloquent. Shakespeare se joue ici de la grandiloquence résultant de la description des blessures de guerre, notamment dans la tragédie sénéquenne. Pistol semble faire la synthèse de plusieurs vers tragiques afin de conférer à ses actes une noblesse autoproclamée. L'impression de grandeur que Pistol voudrait faire naître est bien vite anéantie par l'intervention de Doll Tearsheet et Mistress Quickly :

*Doll Tearsheet: I pray thee, Jack, be quiet; the rascal's gone. Ah, you whoreson little valiant villain, you!*

*Mistress Quickly (to Sir John): Are you not hurt i'th'groin? Methought a made a shrewd thrust at your belly.*

*Enter Bardolph*

*Sir John: Have you turned him out o'doors?*

*Bardolph: Yea, sir. The rascal's drunk. You have hurt him, sir, i'th' shoulder.*<sup>207</sup>

La fuite de Pistol laisse place à la réalité plus prosaïque d'une bagarre d'ivrognes. Mistress Quickly, qui a cru voir Pistol toucher Falstaff au bas ventre ou à l'aîne, semble s'inquiéter pour les organes génitaux du chevalier. À cette blessure ridicule s'ajoute la blessure à l'épaule que Falstaff inflige à Pistol. Ici encore, Shakespeare s'amuse des codes liés à la description des blessures et de leur emplacement. Si les coups reçus à l'épaule sont généralement assimilés aux blessures glorieuses, la plaie de Pistol ne saurait en aucun cas représenter la noblesse et la bravoure du combattant. Portée par une canaille avinée et peu téméraire, la blessure à l'épaule est vidée de son sémantisme pour devenir aussi ridicule que la blessure à

---

<sup>206</sup> *2 Henry IV*, II.iv.193-196.

<sup>207</sup> *Ibid.*, II.iv.208-215.

l'aine de Falstaff. Ajoutons que Bardolph ne précise pas si Pistol porte sa blessure à l'avant ou à l'arrière de l'épaule. Étant donné que Pistol a pris la fuite peu après avoir entamé le combat, il est possible que Falstaff l'ait touché à l'épaule alors qu'il se retournait.

La couardise suggérée par les blessures reçues au dos est également présente dans la description de la débâcle des armées britanniques dans *Cymbeline* :

*Posthumus: (...) The King himself  
Of his wings destitute, the army broken,  
And but the backs of Britons seen, all flying  
Through a strait lane; the enemy full-hearted,  
Lolling the tongue with slaught'ring, having work  
More plentiful than tools to do't, struck down  
Some mortally, some slightly touched, some falling  
Merely through fear, that the strait pass was dammed  
With dead men hurt behind, and cowards living  
To die with lengthened shame.<sup>208</sup>*

À la bravoure de l'ennemi, qualifié de *full-hearted*, s'opposent les soldats en déroute de *Cymbeline* dont on ne voit que le dos. Posthumus décrit le comportement honteux de ceux qui feignent la mort ou tombent à terre, suite à une blessure insignifiante, pour échapper au combat. Les cadavres portant leurs blessures au dos n'obtiennent pas plus de gloire, aux yeux de Posthumus, que les survivants de la débâcle, condamnés à vivre dans la honte. Bien loin des corps glorifiés des nobles guerriers tombés au champ d'honneur, l'accumulation des cadavres indifférenciés est comparée à un barrage faisant obstacle aux survivants dans leur fuite. En réduisant les corps blessés au dos à la fonction habituellement remplie par un amas de terre et de pierres, Shakespeare exprime une déshumanisation des chairs concomitante à la perte de l'honneur. La blessure au dos apparaît ainsi clairement comme une marque honteuse. Il convient cependant de souligner que la couardise est associée non seulement à ceux qui portent de telles blessures, mais aussi parfois à celui qui les inflige, comme le suggère ce passage de *Measure for Measure* : « Duke: No might nor greatness in mortality / Can censure scape; back-wounding calumny / The whitest virtue strikes »<sup>209</sup>. La calomnie qui frappe les hommes les plus vertueux est ici qualifiée de *back-wounding*. Fausse accusation qui blesse l'honneur et la réputation, la calomnie est métaphoriquement associée aux blessures portées au dos de l'adversaire : il s'agit en effet dans les deux cas d'une atteinte sournoise et

---

<sup>208</sup> *Cymbeline*, V.v.4-13.

<sup>209</sup> *Measure for Measure*, III.i.444-446.



honteuse. À la blessure frontale, symbole de courage et de loyauté, correspond ainsi la blessure au dos, signe de perfidie et de déshonneur.

Au-delà de cette dichotomie, la dimension de mérite associée aux blessures glorieuses, étudiée plus haut, trouve une contrepartie humoristique dans la blessure honteuse. Falstaff, dans *2 Henry IV*, veut faire passer un handicap lié à la syphilis pour une blessure de guerre qui lui ferait mériter sa pension :

*A pox of this gout! – or a gout of this pox! – for the one or the other plays rogue with my great toe. 'Tis no matter if I do halt; I have the wars for my colour, and my pension shall seem more reasonable. A good wit will make use of anything. I will turn diseases to commodity.*<sup>210</sup>

Le chiasme qui ouvre la réplique de Falstaff, « A pox of this gout! – or a gout of this pox! », introduit le thème des glissements sémantiques. Falstaff est le maître des calembours, mais au-delà des jeux de mots, il sait aussi manipuler le langage des blessures. Les douleurs dont souffre Falstaff sont le résultat d'une maladie vénérienne transmise par quelque prostituée. Loin des blessures glorieuses qu'il revendique pour justifier sa pension, il s'agit là d'une blessure honteuse, liée à la débauche. Le vieil entremetteur du prince Harry utilise la ruse pour faire de sa maladie le signe d'une blessure glorieuse. Il sait que lorsqu'un soldat marche avec une canne, ses claudications, à l'instar des cicatrices, sont perçues comme les témoins et les signes immédiats de la bravoure montrée au combat. En subvertissant ce sémantisme de la blessure glorieuse, Falstaff transforme ses marques de honte en marques de mérite. L'humour de la scène naît ainsi principalement du détournement du motif de la blessure de guerre et de ses significations.

Au comique naissant des blessures honteuses s'ajoute aussi celui de la blessure feinte. Dans cette catégorie doivent être comptées les blessures faussement reçues, mais aussi les blessures faussement infligées. À l'Acte V de *1 Henry IV* par exemple, Falstaff se relève sur le champ de bataille après avoir feint la mort pour échapper aux combats. Apercevant le cadavre de Hotspur près de lui, il décide de planter son épée dans le corps inanimé afin de rougir sa lame et de mettre à son crédit la mort du jeune Percy : « Nothing confutes me but my eyes, and nobody sees me. Therefore, sirrah, (*stabbing Hotspur*), with a new wound in your thigh, come you along with me »<sup>211</sup>. Falstaff va même jusqu'à demander au prince Harry une récompense substantielle pour son glorieux fait d'armes : « I look to be either earl or duke, I can assure you »<sup>212</sup>. La manigance de Falstaff est immédiatement mise au jour puisque Harry a lui-même

---

<sup>210</sup> *2 Henry IV*, I.ii.245-250.

<sup>211</sup> *1 Henry IV*, V.iv.125-127.

<sup>212</sup> *Ibid.*, V.iv.139-140.

tué Hotspur : Falstaff doit alors improviser une nouvelle version des faits, assurant que Percy s'est relevé et qu'il a dû le combattre une heure durant avant de lui porter un coup fatal, à la cuisse. La feinte manquée de Falstaff permet d'introduire un comique de situation. L'humour de la scène est renforcé par une remarque chargée d'ironie dramatique : « I'll take't on my death I gave him this wound in the thigh »<sup>213</sup>. Si le spectateur sait que Falstaff dit la vérité, il sait aussi que cette blessure à la cuisse a été portée dans des circonstances peu glorieuses. En feignant d'avoir reçu une blessure mortelle pour éviter les combats, et en frappant un adversaire déjà mort afin d'obtenir une récompense, Falstaff devient l'image même de la lâcheté et de l'immoralité. Le ridicule de ce personnage, qui se développe à contre-courant des nobles soldats peuplant les pièces historiques, est ainsi intimement associé à un usage inhabituel et incongru du langage des blessures. Antithèse du prince Harry, il en est aussi le faire-valoir : en allant à l'encontre de tous les codes d'honneur associés aux blessures et aux faits de guerre, Falstaff apparaît comme le portrait en creux de la bravoure du prince.

Alors que Falstaff rougit son épée pour feindre la bravoure, certains personnages du corpus shakespearien vont plus loin et portent atteinte à leur propre corps pour gagner le respect et la confiance des leurs. C'est le cas de Paroles, qui à l'Acte IV de *All's Well that Ends Well*, craignant la disgrâce, songe un instant à retourner ses armes contre lui-même : « I must give myself some hurts, and say I got them in exploit. Yet slight ones will not carry it. They will say, 'Came you off with so little?' And great ones I dare not give »<sup>214</sup>. Si Paroles, comme Falstaff, veut user du langage des blessures pour asseoir sa réputation, l'alternative qui se présente à lui nécessite un sacrifice important. L'introduction du thème de la mutilation de soi écarte la dimension comique des blessures feintes de Falstaff pour suggérer une situation désespérée. La blessure feinte apparaît ainsi comme un mal nécessaire à la manipulation de l'opinion des autres. Une occurrence similaire est présentée dans *King Lear*, lorsque Edmond, cherchant à persuader son père qu'Edgar cherche à l'assassiner, s'ouvre le bras pour donner plus de crédit à ses accusations : « Some blood drawn on me would beget opinion / Of my more fierce endeavour »<sup>215</sup>. Feignant de s'être battu avec son frère Edgar pour la défense de son père, le duc de Gloucester, Edmond montre sa plaie, signe immédiat de sa loyauté et de son dévouement filial. Par cet acte, il parvient à voler à son frère Edgar la place du fils légitime en faisant dire à leur père : « (...) of my land, / Loyal and natural boy, I'll work the means / To make thee capable »<sup>216</sup>. L'automutilation permet à Edmond, fils illégitime de

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, V.iv.147-148.

<sup>214</sup> *All's Well that Ends Well*, IV.i.36-40.

<sup>215</sup> *King Lear (F)*, II.i.33-34.

<sup>216</sup> *Ibid.*, II.i.82-84.

Gloucester, de se substituer à Edgar : en feignant de verser son sang par loyauté, il acquiert aux yeux de son père la noblesse et la légitimité dont l'avait privé sa naissance, faisant de lui le nouvel héritier des terres de Gloucester. Comme pour Paroles, l'automutilation est ici liée à la manipulation de l'opinion. De telles occurrences suggèrent qu'à l'instar de tout élément langagier, la blessure peut faire l'objet d'une mauvaise interprétation.

La perception immédiate d'une vérité de l'âme grâce aux cicatrices et aux plaies paraît ainsi mise à mal par la blessure feinte. Au-delà des coups portés aux morts ou à soi-même, étudiés précédemment, il convient également d'ajouter les blessures dissimulées et prétendues, elles aussi destinées à feindre le courage. Les plaies pansées, par exemple, évoquent la présence d'une blessure tout en la cachant. Dans *All's Well that Ends Well*, Lavatch, cherchant à se moquer de Bertram devant la Comtesse, lui parle des pansements qu'il porte au visage : « O madam, yonder's my lord your son with a patch of velvet on's face. Whether there be a scar under't or no, the velvet knows; but 'tis a goodly patch of velvet »<sup>217</sup>. Le bandeau de velours est ici le seul témoin de la blessure glorieuse revendiquée par Bertram : en associant un adjectif qualificatif au bandeau, et non à la blessure, Lavatch souligne que la pièce d'étoffe porte à elle seule le sémantisme de la cicatrice qu'elle est sensée couvrir. Ironisant sur ce transfert de sens, il suggère que Bertram ne fait que prétendre avoir été blessé.

Dans *Henry V*, Pistol, qui s'apprête à quitter la France pour retourner en Angleterre, songe quant à lui à appliquer des pansements sur de vieilles cicatrices pour prétendre avoir fait preuve de courage au cours des campagnes militaires d'Henry V :

*Old I do wax, and from my weary limbs  
Honour is cudgelled. Well, bawd I'll turn,  
And something lean to cutpurse of quick hand.  
To England will I steal, and there I'll steal,  
And patches will I get unto these cudgelled scars,  
And swear I got them in the Gallia wars.*<sup>218</sup>

Pistol fait ici le deuil d'une existence honorable, alors qu'il projette de devenir proxénète et voleur. Dans ce court passage, le verbe *cudgel*, signifiant « frapper avec un bâton », est utilisé à deux reprises. Il est tout d'abord utilisé pour qualifier l'honneur passé de Pistol, chassé de son corps à coups de bâton. Trois vers plus loin, il est associé à ses cicatrices qui sont certainement la conséquence de quelque bagarre de taverne ou bien d'une altercation avec un représentant de l'ordre, le bâton n'étant pas une arme employée sur les champs de bataille. La

<sup>217</sup> *All's Well that Ends Well*, IV.v.93-96.

<sup>218</sup> *Henry V*, V.i.80-85.

structure en chiasme résultant de la proximité des deux expressions, « honour is cudgelled » et « cudgelled scars », permet de rappeler le lien de corrélation unissant les cicatrices à l'honneur tout en soulignant sa subversion dans le discours de Pistol. En appliquant des emplâtres sur les cicatrices de ses blessures d'ivrognes, il espère en transformer le sens afin qu'elles expriment l'honneur et le courage du soldat : les pansements sont pour lui de fausses décorations militaires qui lui permettront de gagner la confiance de ses compatriotes pour mieux en abuser ensuite.

Il apparaît ainsi que les blessures, qu'elles soient glorieuses, honteuses, ou feintes, sont les témoins privilégiés de l'honneur et de la gloire militaire. Les exemples étudiés tendent à démontrer que la blessure, décoration portée à même le corps, est le signe d'un danger affronté, comme le soulignent les paroles proverbiales de Helen au troisième acte de *All's Well that Ends Well* : « honour but of danger wins a scar, / As oft it loses all »<sup>219</sup>. La cicatrice, récompense du danger encouru, est également la marque de ceux qui ont risqué de tout perdre pour l'honneur. Signe à caractère ésotérique, la cicatrice ne prend tout son sens qu'aux yeux de ceux qui ont eux-mêmes connu les dangers du combat, comme le suggère cette autre expression proverbiale prononcée par Romeo dans la tragédie des amants de Vérone : « He jests at scars that never felt a wound »<sup>220</sup>. La blessure apparaît comme un signe dont le sémantisme est fonction de l'interprétation d'un code par ceux qui le maîtrisent. Proche du langage écrit, les plaies et les cicatrices dessinées à la surface du corps sont autant d'idéogrammes offerts à la lecture.

### 3) Incarnation de la blessure et réification du sujet blessé

Si l'étude des blessures et de leurs différents emplacements suggère l'existence d'un lien entre la plaie et le langage écrit, il convient d'aller plus avant dans l'analyse des traits qui unissent l'encre et le sang, le support et le corps, l'écriture et la blessure. Soulignons tout d'abord que le sang peut être utilisé, à la manière de l'encre, pour écrire un message. Dans *3 Henry VI*, par exemple, le roi Edward voudrait saisir la tête fraîchement coupée de Warwick pour s'en servir comme d'un pinceau : « This hand, fast wound about thy coal-black hair, / Shall, while thy head is warm and new cut off, / Write in the dust this sentence with thy blood, / 'Wind-changing Warwick now can change no more' »<sup>221</sup>. Comme les blessures inscrites dans les

---

<sup>219</sup> *All's Well that Ends Well*, III.ii.123-124.

<sup>220</sup> *Romeo and Juliet*, II.i.43.

<sup>221</sup> *3 Henry VI*, V.i.54-57.

chairs, le sens des lettres de sang dessinées au sol par le roi Edward se rapporte au corps blessé ou mutilé. Cependant, à l'inverse de ce message sanglant, les blessures ont la particularité d'avoir pour support le corps même de l'individu auquel est associé leur sémantisme.

Proche en certains points des paroles du roi Edward, le discours d'Aaron décrivant l'une de ses mauvaises plaisanteries, au dernier acte de *Titus Andronicus*, permet de mieux appréhender cette différence et de se pencher sur l'étude du corps comme support de l'écrit :

*Aaron: (...) Oft have I digged up dead men from their graves  
And set them upright at their dear friends' door,  
Even when their sorrow almost was forgot,  
And on their skins, as on the bark of trees,  
Have with my knife carvèd in Roman letters  
'Let not your sorrow die though I am dead.'*<sup>222</sup>

Aaron, comme le roi Edward, entend transmettre un message terrifiant par l'intermédiaire d'un cadavre. Mais à la différence du souverain anglais, qui choisit le sang frais pour peindre au sol son message, le Maure utilise le corps comme support de l'écriture. En gravant la surface du corps comme l'on grave l'écorce d'un arbre, Aaron exploite pleinement le potentiel expressif de la blessure. En effet, le guerrier barbare connaît les codes associés aux cicatrices et sait que ces dernières peuvent être perçues comme les témoins et les signes immédiats du courage et de l'honneur. En scarifiant le cadavre exhumé, il veut faire en sorte que le message inscrit, à l'instar des cicatrices laissées par les blessures glorieuses, apparaisse comme l'expression de l'âme de la personne décédée, rendant ainsi son installation macabre plus terrifiante encore.

Si la blessure charnelle est ici un véritable texte écrit, elle est le plus souvent assimilée à une forme d'écriture. Dans *Antony and Cleopatra*, par exemple, Caesar s'adressant à Cleopatra compare les blessures reçues par les siens durant la campagne d'Égypte à un registre écrit : « The record of what injuries you did us, / Though written in our flesh, we shall remember / As things but done by chance »<sup>223</sup>. Les paroles de Caesar évoquent la valeur testimoniale des blessures de guerre : inscrites dans les chairs des soldats, elles constituent une chronique des attaques de Cleopatra sur Rome. Soulignons que le verbe *to write*, employé ici, signifie à la fois écrire et inscrire ou graver, comme le précise cette définition du *Oxford English Dictionary* : « To form (letters, symbols, words, etc.) by carving, engraving, or incision; to

---

<sup>222</sup> *Titus Andronicus*, V.i.135-140.

<sup>223</sup> *Antony and Cleopatra*, V.ii.114-116.

trace in or on a hard or plastic surface, especially with a sharp instrument; to record in this way ». Cette ambivalence sémantique entre écriture et incision permet une analogie de la lettre et de la plaie. Les nombreuses blessures reçues deviennent ainsi comme autant de caractères dans le registre (*record*) des atteintes commises à l'encontre des armées romaines. Le terme *injuries*, employé par Caesar, fait quant à lui allusion à la fois aux préjudices subis par Rome et aux blessures des soldats, soulignant la nature particulière de la mémoire des actes de Cleopatra, à la fois individuelle et collective, inscrite dans les chairs et écrite sur les tables de l'histoire.

Si la blessure est écriture, le corps qui en est le support est à son tour associé à une feuille de papier. Comme le souligne Louis van Delft dans son ouvrage intitulé *Littérature et anthropologie*, la notion d'écriture est intimement liée à la définition des individus. Dans l'Europe de la Renaissance, précise-t-il, la polysémie du terme caractère, qui fait référence à la fois aux lettres utilisées par les imprimeurs et aux traits de la personnalité, illustre les liens symboliques qui unissent les comportements humains à l'inscription<sup>224</sup>. La métaphore de l'homme présenté comme une page écrite qu'il convient de déchiffrer est un motif récurrent dans le théâtre anglais de la Renaissance, comme l'observe Yves Peyré dans un article intitulé « Le Livre et la blessure »<sup>225</sup>. Le professeur Peyré évoque notamment l'occurrence suivante<sup>226</sup>, provenant de *The Maid's Tragedy* de Francis Beaumont et John Fletcher : « I'll dragge thee to my bed, and make thy tongue / Undo this wicked oath, or on thy flesh / I'll print a thousand wounds to let out life »<sup>227</sup>. Dans ses propos adressés à Evadne, son épouse, Amintor assimile les blessures à des lettres imprimées à la surface du corps. Alors que dans les vers de Caesar cités plus haut, le verbe *to write*, de par l'ambivalence de son sémantisme, exprime la valeur de témoignage commune aux blessures et de la chose écrite, le terme *to print* fait uniquement référence au procédé de l'imprimerie et non au sémantisme de l'incision des chairs. En associant le motif des caractères d'imprimerie aux blessures qu'il s'apprête à infliger à son épouse, Amintor ne s'intéresse pas à la plaie comme caractère signifiant, mais plutôt à la souffrance que doit entraîner sa répétition. Il projette en effet d'asséner à son épouse autant de blessures qu'une planche à imprimer peut porter de caractères différents : « I'll print a

---

<sup>224</sup> Louis van Delft, *Littérature et anthropologie*, Paris, PUF, 1993, p. 21.

<sup>225</sup> Yves Peyré, « Le Livre et la blessure », dans *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure*, publication dirigée par Dominique Goy-Blanquet, Collection Sterne, Presses de l'UFR de Langues, Université de Picardie, 1996, p. 99.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>227</sup> Francis Beaumont, John Fletcher, *The Maid's Tragedy*, II.i.307-309, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1969.

thousand wounds ». Cette quantité correspond en effet au nombre moyen de caractères assemblés pour l'impression d'une page d'in-quarto au seizième siècle.

L'association ici effectuée entre le corps et le livre trouve sa source dans les travaux de Vésale, ainsi que dans l'esprit de la Réforme du seizième siècle. Comme le souligne Andrew Cunningham, auteur de *The Anatomical Renaissance*, les pratiques de Vésale, qui remettaient en question les observations de Galien, ne font qu'un avec la pensée religieuse de la Réforme<sup>228</sup>. Au même titre que Luther, qui mettait en cause les institutions du catholicisme et prônait une Église qui soit le reflet des textes sacrés, *the Word*, Vésale avait pour but de réfuter certaines affirmations de Galien qui allaient à l'encontre des observations faites lors de ses propres dissections. Si les réformateurs se réfèrent sans cesse à la *Bible* et notamment au *Nouveau Testament* dans la traduction d'Érasme, Vésale considère quant à lui le corps comme l'ouvrage de référence sur lequel doivent se concentrer toutes les recherches de la médecine et de la science de l'anatomie. Cunningham observe que Vésale mentionne à plusieurs reprises le corps humain comme un texte qu'il convient d'étudier : « this true book of ours, the human body, man himself »<sup>229</sup>. Il apparaît ainsi que les cadavres disséqués étaient perçus par Vésale comme des livres ouverts dont les contenus permettaient d'accéder de manière immédiate à la connaissance du corps. Comme la *Bible* de Luther, mais aussi comme les personnages blessés de Shakespeare, le corps constitue selon Vésale un texte chargé de sens dont l'exactitude ne saurait être mise en doute.

Cette image du corps comme feuille imprimée ou écrite est utilisée à de nombreuses reprises par Shakespeare. Dans *The Comedy of Errors* par exemple, Dromio d'Ephèse, croyant qu'il vient d'être battu par son maître alors même qu'il s'agissait du frère jumeau de ce dernier, prend à témoin les marques laissées sur son corps pour incriminer Antipholus d'Ephèse : « Say what you will, sir, but I know what I know; / That you beat me at the mart, I have your hand to show: / If the skin were parchment, and the blows you gave me were ink, / Your own handwriting would tell you what I think »<sup>230</sup>. Les contusions visibles sur le corps de Dromio sont ici comparées à des lettres écrites à l'encre sur un parchemin. Comme la graphie (*your hand*), personnelle à chaque individu, les marques inscrites par Antipholus sur le corps de Dromio constituent, selon lui, une forme de signature prouvant la culpabilité de son maître. De par le double sens du verbe *to write*, signifiant à la fois écrire et inciser, le terme *handwriting*, utilisé pour décrire les contusions, permet de filer la métaphore du corps

---

<sup>228</sup> Andrew Cunningham, *The Anatomical Renaissance, The Resurrection of Anatomical Projects of the Ancients*, Londres, Ashgate, 1997, p. 226.

<sup>229</sup> Vésale, cité dans Andrew Cunningham, *op. cit.*, p. 226.

<sup>230</sup> *The Comedy of Errors*, III.i.11-14.

parcassin dans le quatrième vers : les marques sombres des ecchymoses, comparées à de l'encre, sont à la fois métaphoriquement écrites à la surface d'un document et concrètement inscrites dans les chairs de Dormio par la main d'Antipholus. Dans cette scène de comédie, le serviteur Dormio est réduit par son propre discours à un simple morceau de parchemin dont la fonction est de raviver la mémoire de son maître. La métaphore du corps écrit évoque ainsi la domination d'Antipholus sur son serviteur. L'écriture, qui comme la blessure glorieuse est la prérogative de la noblesse, est pratiquée par le maître ; à l'inverse, Dromio n'est que le support d'un message.

Les blessures glorieuses, étudiées plus haut, sont elles aussi l'objet de comparaison avec les pages écrites. Dans *Antony and Cleopatra*, Decretas rapportant à Caesar la mort de Mark Antony assimile les actes de bravoure du triumvir à des caractères écrits :

*He is dead, Caesar,  
Not by the public minister of justice,  
Nor by a hired knife; but that self hand  
Which writ his honour in the acts he did  
Hath, with the courage which the heart did lend it,  
Splitted the heart. This is his sword;  
I robbed his wound of it. Behold it stained  
With his most noble blood.*<sup>231</sup>

Les glorieux faits de guerre sont ici comparés à une forme d'écriture : les coups portés par l'épée de Mark Antony sont présentés comme autant de mots inscrits dans les chairs de ses ennemis et témoignant de son honneur. Notons que le mot *hand*, à la fin du troisième vers, peut signifier tout à la fois la main qui porte le glaive et la graphie personnelle à chaque individu : *he wrote this note, it is his hand*. Par cette ambivalence sémantique, déjà présente dans l'occurrence de *The Comedy of Errors* étudiée plus haut, le glaive ensanglanté du triumvir devient une plume grâce à laquelle Mark Antony inscrit son honneur dans la chair de ses adversaires. En se donnant la mort, Antony écrit à la surface de son propre corps le témoignage d'un ultime acte de bravoure. Il apparaît ainsi que le suicide, condamné par l'Église anglicane de l'Angleterre élisabéthaine, se voit conférer les lettres de noblesse qui caractérisent les blessures portées sur le champ de bataille.

S'il est honorable d'infliger des blessures, il n'en est pas moins glorieux de les recevoir. Dans *2 Henry VI*, le duc d'York reproche à Somerset son manque d'expérience militaire en observant que son corps n'a jamais été blessé : « Show me one scar charactered on thy skin. /

---

<sup>231</sup> *Antony and Cleopatra*, v.i.19-26.



Men's flesh preserved so whole do seldom win »<sup>232</sup>. Le verbe *to character*, signifiant à la fois graver et imprimer un caractère ou un signe, fait écho au mot *skin*, qui renvoie à la peau mais aussi au parchemin. Aux yeux du duc d'York, la peau de Somerset est une feuille vierge sans valeur. Soulignons ici que chez la femme, un corps sans cicatrices est signe de perfection, comme le suggère la description de Desdemona par Othello dans la pièce éponyme : « (...) I'll not shed her blood, / Nor scar that whiter skin of hers than snow, / And as smooth as monumental alabaster »<sup>233</sup>. La même image d'une perfection féminine associée à l'intégrité des chairs apparaît encore dans *A Winter's Tale*, lorsque le roi Polixenes, voulant mettre fin à l'idylle qui unit son fils à Perdita, menace d'écorcher la peau de cette dernière afin d'oblitérer sa beauté virginale : « I'll have thy beauty scratched with briars and made / More homely than thy state »<sup>234</sup>. Si le corps féminin, dont la virginité doit rester intacte, ne tolère pas la blessure, le corps masculin est quant à lui valorisé par les cicatrices qui le marquent. La chair des hommes doit, selon York, porter des cicatrices qui, comme des lettres formant des mots, puis des phrases, expriment le courage et le passé glorieux des individus qui les portent. Les propos du duc d'York sont insultants à l'égard de Somerset, car en soulignant qu'il ne porte aucune cicatrice, il met en doute sa masculinité et son courage de soldat.

Au-delà de la féminité que dénote la feuille vierge à laquelle est comparé le corps de Somerset, l'image du parchemin, feuille constituée de peau et support de l'écriture, évoque la fragilité de la chair. Dans *King John*, par exemple, le roi empoisonné compare son propre corps à un morceau de parchemin menacé par les flammes :

*King John: Ay marry, now my soul hath elbow-room;  
It would not out at windows nor at doors.  
There is so hot a summer in my bosom  
That all my bowels crumble to the dust;  
I am a scribbled form, drawn with a pen  
Upon a parchment, and against this fire  
Do I shrink up.*<sup>235</sup>

Ce passage introduit une vision imagée de la séparation de l'âme et du corps étudiée dans la première partie de la présente thèse. À l'instar du cadavre du roi Duncan, comparé à un temple sacré dont la vie a été dérobée par une brèche, le corps empoisonné du roi John est décrit comme un édifice que l'âme menace de quitter. Les portes et les fenêtres représentent

<sup>232</sup> 2 *Henry VI*, III.i.300-301.

<sup>233</sup> *Othello*, V.ii.3-5.

<sup>234</sup> *A Winter's Tale*, IV.iv.424-425.

<sup>235</sup> *King John*, V.vii.28-34.

les orifices naturels qui, comme le pensent encore les médecins et les anatomistes de la Renaissance anglaise, permettent à l'âme de quitter l'enveloppe charnelle après le décès. Si à l'inverse du cadavre blessé de Duncan, le corps du roi John ne comporte pas de brèche, il est néanmoins ravagé par le poison qui réduit ses entrailles en poussière. Cette agonie est comparée à une combustion : les chairs du roi brûlent comme une feuille exposée aux flammes. L'image du parchemin est ici synonyme de la fragilité de l'enveloppe charnelle, mais aussi du caractère signifiant des blessures qu'elle est susceptible de porter. En effet, la phrase qualifiant la nature physique du roi John, « I am a scribbled form, drawn with a pen upon a parchment », peut faire l'objet d'une double lecture. Elle peut signifier à la fois que le corps du roi est tel une forme griffonnée avec une plume sur un parchemin, ou bien qu'il est une forme dessinée à la surface d'une feuille et couverte de griffonnages. L'écriture rapide et presque illisible que désigne le verbe *to scribble* peut ainsi être perçue comme une allusion aux blessures, caractères irréguliers inscrits sur les chairs et dont la lecture nécessite un regard attentif et initié. Par cette métaphore du parchemin griffonné, le roi John exprimerait alors le regret de voir son corps de soldat, couvert de cicatrices, détruit d'une manière insidieuse et dépourvue de noblesse.

L'association du corps à la feuille de papier ou de parchemin atteint une dimension plus complexe encore dans *The Merchant of Venice*. Alors que Bassanio a conquis Portia, il reçoit une lettre d'Antonio lui annonçant sa faillite et l'incapacité dans laquelle il se trouve de rembourser la dette contractée auprès de Shylock. Se souvenant des conditions de l'emprunt, Bassanio s'adresse à Portia en ces termes : « Here is a letter, lady, / The paper as the body of my friend, / And every word in it a gaping wound / Issuing life-blood »<sup>236</sup>. La lettre est associée à Antonio qui bientôt devra dédommager Shylock en le laissant prélever une livre de chair sur son corps : « let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me »<sup>237</sup>. À la surface de la lettre lue devant Portia, deux catégories de blessures se confondent : les plaies charnelles d'Antonio, qui sera mutilé faute d'avoir remboursé Shylock, mais aussi les blessures morales de Bassanio qui voit son ami condamné par sa faute. La menace qui pèse sur la vie d'Antonio et sur l'honneur de Bassanio est soulignée par l'image des plaies béantes dont s'échappent le sang et la vie. Cette image d'une effusion provenant de blessures ouvertes, associée par l'iconographie médiévale et renaissante aux blessures christiques, peut être perçue comme une allusion à la crucifixion. En effet, le personnage d'Antonio, s'appêtant à mourir pour son

---

<sup>236</sup> *The Merchant of Venice*, III.ii.261-264.

<sup>237</sup> *Ibid.*, I.iii.147-150.

prochain aux mains d'un usurier juif, revêt ici une dimension christique qui sera renforcée lors de la scène du procès. Rappelons simplement ici que l'usure est proscrite dans l'*Évangile selon saint Luc* : « But love ye your enemies, and do good, and lend, hoping for nothing again (...) »<sup>238</sup>. En prêtant gratuitement de l'argent à Bassanio mais également à de nombreux Vénitiens, au grand désespoir du Juif Shylock, Antonio le Gentil applique et prêche les préceptes du Christ. Les mots écrits à la surface du papier, qui sont autant de blessures béantes sur le corps d'Antonio, apparaissent ainsi comme les signes d'une mort annoncée dont la dimension sacrificielle et christique invite à l'empathie. L'image du parchemin blessé permet à Shakespeare de faire naître à l'esprit du spectateur élisabéthain la vision d'un chrétien charitable mis à mort de façon cruelle par un homme que les spectateurs anglais du seizième siècle percevaient comme un mécréant. En suscitant par cette métaphore la crainte d'un tel événement, il initie la tension dramatique qui caractérise l'ensemble du quatrième acte de la pièce et qui ne sera apaisée qu'à l'instant où la sentence se retournera contre Shylock. L'occurrence de *The Merchant of Venice* apparaît ainsi comme une utilisation détournée du motif de la blessure inscrite. L'association commune entre la feuille et le corps, l'inscription et la plaie, n'est pas utilisée pour suggérer un quelconque sémantisme de la cicatrice, mais plutôt pour faire naître l'image, elle-même signifiante, d'un corps christique blessé.

Le fait que l'image du corps inscrit puisse être inversée et manipulée, comme le suggère l'exemple de la lettre d'Antonio, tend à démontrer l'existence d'un lien métaphorique solide entre la chair et le papier ainsi qu'entre la blessure et l'écriture. La métaphore du corps support est développée à l'extrême dans *Antony and Cleopatra*. Dans le passage suivant, le personnage de Scarus apparaît comme une figure allégorique de la blessure glorieuse, se définissant comme le support d'une écriture changeante :

*Antony: Thou bleed'st apace.*

*Scarus: I had a wound here that was like a T,*

*But now 'tis made an H.*

*Retreat sounded far off*

*Antony: They do retire.*

*Scarus: We'll beat 'em into bench-holes. I have yet*

*Room for six scotches more.*

*Enter Eros*

*Eros: They are beaten, sir, and our advantage serves*

---

<sup>238</sup> Luke, VI.35.

*For a fair victory.*

*Scarus: Let us score their backs*

*And snatch 'em up as we take hares, behind.*<sup>239</sup>

Evocateur des *morality plays* médiévales, dont les personnages portaient le nom des vertus et des vices qu'ils incarnaient, Scarus semble n'être destiné qu'à mettre en avant le motif de la blessure et ses divers développements. Lui-même blessé, il propose à Mark Antony de poursuivre les ennemis en déroute pour leur infliger quelques coups au dos, opposant ainsi ses propres blessures glorieuses aux marques d'infamie que méritent les soldats en fuite de Caesar. Scarus constate que les blessures et les cicatrices forment des lettres à la surface de son corps : « I had a wound here that was like a T, / But now 'tis made an H ». Le T se transformant en H par l'ajout d'un trait suggère qu'un procédé d'écriture est en cours. S'apprêtant à se lancer de nouveau dans la bataille malgré les nombreuses blessures reçues, le soldat explique : « I have yet / Room for six scotches more ». Scarus se dit capable de supporter encore six nouvelles blessures avant de mourir sur le champ de bataille. Les six incisions ou traits supplémentaires qu'il se dit prêt à recevoir suggèrent également que les chairs du Romain, à l'instar d'un parchemin partiellement vierge, peuvent encore accommoder quelques lettres. L'accumulation des blessures glorieuses ne semble ainsi pouvoir trouver de fin que par la mort du soldat, ou bien par une saturation telle du support qu'il en deviendrait indéchiffrable. La multiplication des blessures à la surface du corps de Scarus, ainsi que la lettre transformée par l'ajout d'un trait, évoquent la possibilité d'une telle saturation. En effet, l'accumulation et la superposition des signes sur une même page ont pour résultat la confusion du sens. De même, la modification d'une lettre au sein d'un mot peut en altérer la signification ou bien encore le rendre incompréhensible. Ajoutons que la lettre T, toujours prononcée dans la phonétique anglaise, est ici remplacée par un H, consonne parfois muette. La peau de Scarus apparaît ainsi comme un palimpseste usé dont les inscriptions se superposent jusqu'à la confusion et l'oblitération du sens. Alors que la blessure glorieuse devrait être perçue comme un apport sémantique ou une qualification, le message en paraît effacé, brouillé par une grotesque profusion. L'omniprésence du motif de la plaie dans le discours comme sur le corps de Scarus rend impossible l'exposition d'une quelconque personnalité. Les traits sémantiques que le langage des blessures devrait associer au personnage sont rendus inopérants par leur accumulation chaotique : soldat prototypique et dénué d'individualité, véritable synecdoque incarnée, Scarus est masqué jusque dans son patronyme par l'omniprésence du motif de la blessure. Au sein d'*Antony and Cleopatra*, la

---

<sup>239</sup> *Antony and Cleopatra*, IV.viii.3-7.

saturation du langage des blessures contribue ainsi au procédé dramatique de brouillage du sens.

Dans le drame shakespearien, le corps des personnages apparaît ainsi comme le support d'une écriture au sémantisme clairement défini. Les occurrences étudiées dans ce chapitre tendent à démontrer que la blessure peut être lue comme un signe, un idéogramme, dont le sens ne saurait être mis en doute. Intimement associé au support qu'est la chair, le message de la plaie qualifie les personnages blessés du théâtre de Shakespeare, suggérant leur courage ou bien leur couardise. Grâce au motif de la blessure et de ses différentes déclinaisons que sont les plaies ouvertes, les entailles coagulées, ou bien encore les cicatrices, le dramaturge développe et complexifie ses personnages sans avoir recours à l'explication textuelle : en effet, si la blessure est souvent suggérée par le texte et si elle semble appartenir au domaine du langage écrit, elle n'en demeure pas moins un signe immédiat, un « tatouage sanglant » sur le corps de l'acteur. La blessure apparaît ainsi comme un vecteur primordial d'une théâtralité reposant sur le corps de l'acteur et sur le signe, prônée par Artaud et dont Derrida se fait le théoricien. Véritable texte incarné, le motif de la blessure est en effet au croisement de la graphie et du corps, du texte et de sa représentation, du dit et du montré.

## **B) Les lèvres de la blessure : entre mutisme et parole**

Le chapitre précédent tend à démontrer que le langage des blessures est un langage du signe écrit ou inscrit. Il convient cependant de s'interroger sur la notion de parole, également partie intégrante du langage, et sur sa pertinence quant au motif de la blessure. Dans le théâtre de Shakespeare, les plaies sont comparées de manière récurrente à des lèvres capables de formuler un message. L'oralité suggérée par ces bouches métaphoriques assume une double fonction dramatique. Tout d'abord, les lèvres sont susceptibles d'exprimer symboliquement le sémantisme des blessures étudié au chapitre précédent. Davantage encore que l'inscription des blessures dans les chairs des personnages, le caractère immédiat du message oral permet au motif de la plaie de devenir un objet dramatique. Il conviendra ensuite d'observer qu'à l'instar du langage des blessures inscrites, l'oralité de la plaie peut être détournée et manipulée. Devenant figure de rhétorique, la métaphore de la bouche permet alors à celui qui l'emploie d'associer à son propre discours la nature irréfutable du langage des blessures.

# 1) Réflexion préalable sur la parole

Avant de se pencher sur le corpus shakespearien et sur la métaphore des lèvres muettes ou expressives que le dramaturge associe au motif de la plaie, il paraît nécessaire de définir et de mettre en relation certaines notions indispensables à l'étude des blessures comme un langage parlé. Le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, publié sous la direction de Jean Dubois, donne du verbe parler la définition suivante : « Parler, c'est communiquer avec d'autres locuteurs selon un système défini appartenant à une communauté linguistique particulière (langue) »<sup>240</sup>. Comme l'écriture, la parole présuppose l'existence d'un code connu à la fois de l'énonciateur et du destinataire. En revanche, ce qui distingue le parlé de l'écrit, outre la nature éphémère du message, c'est la présence simultanée de l'émetteur et du récepteur des signes. Soulignons que la parole n'est pas intrinsèquement liée à l'oralité : si la voix lui est généralement associée, le langage des signes constitue également une forme de communication directe, une parole. Dans un ouvrage intitulé *Sémiotique du Discours*, le linguiste Jacques Fontanille évoque les travaux de Charles Sanders Peirce pour rappeler que le signe, ou « representamen », est toujours adressé à quelqu'un, et qu'il fait naître à l'esprit de cette personne un signe équivalant ou plus développé que Peirce appelle « l'interprétant »<sup>241</sup>, ce dernier signe étant fonction de la culture du destinataire du message et du contexte de l'énonciation. En partant du postulat, formulé au chapitre précédent, que la blessure est un signe, l'arrière-plan médical, religieux et artistique étudié dans la première partie de la présente thèse, combiné à la situation dramatique dans laquelle intervient le signe, en composerait l'interprétant. Dans le cas des blessures de Duncan par exemple, Shakespeare associe aux plaies du cadavre un discours qui compare le corps du roi à un temple profané. Dans l'esprit du spectateur de la Renaissance, pétri des sermons anglicans où la même métaphore est utilisée pour désigner le corps du Christ, l'interprétant ne sera pas simplement l'image de plaies identiques à l'illusion présentée sur scène, mais plutôt celle des blessures christiques telles qu'elles apparaissent dans les peintures et gravures du seizième siècle. Par le truchement d'un contexte particulier, mais aussi d'un code commun au dramaturge et à son public, la blessure permet ainsi de signifier la dimension christique d'un personnage.

Il reste alors à s'interroger sur le statut langagier du signe qu'est la blessure. En effet, si Derrida parle de « lettre incarnée », et si le coup reçu au combat apparaît comme un caractère signifiant inscrit sur un support charnel, devenant permanent, tout comme l'écriture, sous la

---

<sup>240</sup> *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Jean Dubois, éd., Paris, Larousse, 1994.

<sup>241</sup> Jacques Fontanille, *Sémiotique du Discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998, p. 30.

forme d'une cicatrice, le langage des blessures peut également être associé aux notions de parole et d'oralité. Lorsque la plaie est comparée à une bouche ouverte, lorsque les personnages du drame entendent le langage des blessures, le signe devient lui-même source d'expression. Il s'agit là de mettre en avant non seulement la fonction signifiante de la blessure, mais aussi les personnages qui l'interprètent et la font parler. De telles occurrences renvoient alors à la notion de discours, que le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* édité par Larousse définit de la sorte : « Le discours est le langage mis en action, la langue assumée par le sujet parlant »<sup>242</sup>. La blessure devient non plus un signe porté mais un signe assumé : elle n'est plus lettre morte, mais fait partie d'un discours actif dont l'énonciateur et le destinataire sont présents physiquement.

La chair des personnages de Shakespeare suggère souvent une page écrite témoignant du passé, comme l'a démontré l'étude des occurrences de *Coriolanus* et de *The Comedy of Errors*. Cependant, le motif de la plaie peut également être associé aux notions de parole et d'oralité. Dans *Macbeth* ou *Richard III*, les blessures sont notamment décrites comme des bouches à la fois muettes et expressives : lèvres animées mais ne produisant aucun son, ces blessures douées de parole sont sujettes à l'interprétation. Béantes mais sans voix, les plaies et leurs paroles peuvent être entendues par le biais de deux prismes distincts : celui des codes et conventions culturelles qui permettent également la compréhension des blessures écrites, mais aussi celui de l'intérêt de l'individu qui décrit les blessures expressives et prétend en traduire le langage. La blessure, dont le sémantisme est associé à l'âme et aux sentiments du personnage qui la porte en ses chairs, devient alors un procédé rhétorique. Les personnages qui font parler les blessures le font dans le but de convaincre et de rallier les autres à leur propre opinion en appuyant leur discours sur une parole qui ne saurait être contredite. Il convient donc d'étudier les métaphores de la parole et du mutisme des blessures selon deux axes distincts : leur interprétation par l'intermédiaire d'un code connu, et la manipulation de leur sémantisme à des fins argumentatives.

## **2) Les blessures qui parlent d'elles-mêmes**

Avant de s'interroger sur les blessures dont l'interprétation est effectuée à des fins rhétoriques, il convient d'étudier certaines occurrences, proches des blessures inscrites et néanmoins associées à une dimension d'oralité. Observons notamment cet extrait d'une tirade de Lucius faisant suite au banquet cannibale de *Titus Andronicus*. Seul survivant d'une spirale

---

<sup>242</sup> *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, op. cit.*

de la violence qui vient de réduire au silence son père, sa sœur, le couple impérial et les deux fils de Tamora, Lucius fait état de son dévouement à la nation romaine.

*I am the turned-forth, be it known to you,  
That have preserved her welfare in my blood,  
And from her bosom took the enemy's point,  
Sheathing the steel in my advent'rous body.  
Alas, you know I am no vaunter, I.  
My scars can witness, dumb although they are,  
That my report is just and full of truth.<sup>243</sup>*

Dans ce passage, la valeur de témoignage objectif de la blessure glorieuse, « My scars can witness », se double d'une dimension d'oralité. Le militaire romain prend ses cicatrices à témoin et les compare à des bouches qui, bien que muettes, attestent la véracité de ses paroles. Le langage des blessures, inaudible, semble pourtant aussi clair et immédiat que le message oral. Le corps blessé devient un « corps aventureux », un corps capable de conter ses propres aventures grâce aux plaies exhibées.

Toujours dans le registre de la tragédie, observons maintenant le cas du capitaine blessé qui apporte au roi Duncan les nouvelles de la bataille au premier acte de *Macbeth*. Après avoir relaté les exploits de Banquo et du Thane de Glamis, l'officier déclare que ses propres blessures appellent à l'aide :

*Captain: (...) If I say sooth I must report they were  
As cannons overcharged with double cracks,  
So they doubly redoubled strokes upon the foe.  
Except they meant to bathe in reeking wounds  
Or memorize another Golgotha,  
I cannot tell –  
But I am faint. My gashes cry for help.  
King Duncan: So well thy words become thee as thy wounds:  
They smack of honour both. – Go get him surgeons.<sup>244</sup>*

Comme l'a démontré l'étude de cette scène en partie I chapitre A, les paroles du capitaine et de Duncan évoquent l'horreur de la blessure par le biais d'une imagerie religieuse et médicale ; les termes *Golgotha* et *surgeon* suscitant à l'esprit du spectateur des « interprétants » liés aux pratiques chirurgicales et aux représentations du Christ en croix. Il convient ici d'ajouter que les plaies du capitaine appartiennent à un autre registre, celui de la

<sup>243</sup> *Titus Andronicus*, V.iii.108-114.

<sup>244</sup> *Macbeth*, I.ii.36-43.



parole et de l'oralité. Soulignons tout d'abord que le mot *gashes* est employé pour les désigner, alors même que les blessures du champ de bataille sont définies par un terme plus générique : *wounds*. Le *Oxford English Dictionary* précise que le mot *gash* fait référence à un type de blessure particulier : « A cut, slash or wound, relatively long and deep, made in the flesh; a cleft in any object, such as would be made by a slashing cut »<sup>245</sup>. La fissure longue et profonde, suggérée par le terme *gash*, peut aisément être associée au motif de la bouche. Notons par ailleurs que *gash* est un synonyme argotique du mot *mouth* en anglais américain<sup>246</sup>, ce qui tend à prouver la possibilité d'un tel glissement sémantique. Les blessures du capitaine, en formes de bouches entrouvertes, semblent interrompre sa narration pour prendre la parole. Le demi-pentamètre qui conclut la description des faits d'armes de Macbeth et Banquo, « I cannot tell – », est significatif de ce basculement. Le vers semble être interrompu alors même que le capitaine exprime l'incapacité dans laquelle il se trouve de poursuivre son récit. Ce sont alors les blessures qui, par l'intermédiaire de ses paroles, semblent se substituer au discours premier : « My gashes cry for help ». Les mots du roi Duncan font écho à ces deux discours successifs : « So well thy words become thee as thy wounds: / They smack of honour both ». Les blessures et les mots prononcés sont ici l'objet d'une triple association qui résulte de la structure comparative utilisée dans le premier vers, de l'adverbe *both* dans le second, et enfin de la polysémie du mot *smack* qui signifie à la fois suggérer ou évoquer quelque chose, et faire du bruit avec ses lèvres<sup>247</sup>. Il apparaît ainsi que Duncan entend et salue les deux voix émergeant du capitaine. Les mots de l'officier décrivant les actes héroïques de Macbeth et Banquo, ainsi que les paroles qu'il prête à ses propres blessures, sont reconnus par le roi comme des signes d'honneur. La dimension orale de la blessure permet d'apporter un dynamisme supplémentaire à la scène : la voix des blessures interrompt en effet les louanges du capitaine qui paraissaient sans fin face aux nombreux faits d'armes de Macbeth et Banquo. Les paroles de la blessure, inaudibles mais significatives, semblent ainsi se substituer à l'indicible.

Il convient d'ajouter que dans le discours du capitaine, la parole de la blessure met fin au discours d'un personnage blessé et affaibli. À l'inverse, les blessures qui parlent sont bien souvent associées à des cadavres que l'on voudrait voir parler de nouveau. Dans *Henry V* par exemple, Exeter emploie l'image d'une blessure en forme de bouche en décrivant le cadavre de Suffolk gisant sur le champ de bataille au côté du duc d'York agonisant :

---

<sup>245</sup> *Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

<sup>246</sup> cf. *Oxford English Dictionary*.

<sup>247</sup> *Ibid.*

*Exeter: (...) Suffolk first died, and York, all haggled over,  
Comes to him, where in gore he lay insteeped,  
And takes him by the beard, kisses the gashes  
That bloodily did yawn upon his face,  
And cries aloud, 'Tarry, dear cousin Suffolk.'<sup>248</sup>*

Comme dans le passage de *Macbeth* précédemment étudiée, le mot *gashes* est ici employé en référence aux blessures que porte Suffolk au visage. De par leur emplacement, ces plaies sont clairement associées à des bouches ensanglantées et béantes que le duc d'York embrasse : « kisses the gashes / That bloodily did yawn upon his face ». Le verbe *yawn* contribue à la dimension métaphorique des blessures de Suffolk qui bâillent comme des lèvres ouvertes. En embrassant les blessures de son compagnon d'armes et en cherchant sur son visage quelque signe de vie, le duc d'York cherche à communiquer avec Suffolk. Il ne veut croire en sa mort et s'adresse à lui, le suppliant de rester en vie encore un court instant afin qu'ils puissent mourir ensemble. En décrivant les nombreuses blessures de Suffolk comme autant de bouches ouvertes, prêtes à s'exprimer, Exeter, qui assume ici la fonction de narrateur, se fait l'écho du désir du duc d'York. L'image fait référence à la croyance élisabéthaine du *bier right*, selon laquelle le corps retiendrait certaines facultés plusieurs heures après le décès. Les saignements du cadavre, souvent associés à cette rémanence de l'âme après la mort, apparaissent ainsi comme la réponse aux supplications du duc d'York. Par l'intermédiaire de ces bouches sanglantes, « the gashes / That bloodily did yawn upon his face », Suffolk donne au duc agonisant le signe de vie qu'il attendait.

Les blessures expressives semblent alors symboliser la parole des personnages qui, dans l'antichambre de la mort, souhaitent s'adresser une dernière fois aux vivants. Cette dimension de blessure est mise en exergue dans le premier acte de *Richard III*, lorsque le cadavre de Henry se met à saigner en présence du duc de Gloucester :

*Lady Anne: (...) If thou delight to view thy heinous deeds,  
Behold this pattern of thy butcheries. –  
O gentlemen, see, see! Dead Henry's wounds  
Ope their congealèd mouths and bleed afresh. –  
Blush, blush, thou lump of foul deformity,  
For 'tis thy presence that ex-hales this blood  
From cold and empty veins where no blood dwells.*

---

<sup>248</sup> *Henry V*, IV.vi.11-15.

*Thy deed, inhuman and unnatural,  
Provokes this deluge supernatural.*<sup>249</sup>

Avant d'étudier la fonction dramatique du passage, il convient de comprendre la dimension d'historicité que revêt cet épisode surnaturel. Dans un ouvrage intitulé *Richard III, England's Black Legend*, l'historien Desmond Seward souligne que les premières chroniques mentionnant le meurtre de Henri VI expliquaient que le cadavre avait saigné à deux reprises : à Saint-Paul et aux Black Friars<sup>250</sup>. Pour Seward, il s'agissait là d'un signe de sainteté selon les superstitions populaires. Néanmoins, l'historien souligne l'existence d'une autre version plus tardive associant les saignements miraculeux du roi à la culpabilité de Richard : « A later tradition reports that he entered St Paul's while the King was lying there, whereupon the corpse bled in witness that the young Duke was its murderer »<sup>251</sup>. La dimension de témoignage de la plaie, précédemment étudiée en relation avec les blessures inscrites, est ici associée à la croyance du *bier right*. Le saignement miraculeux évoqué par Seward, qui signifie de manière immédiate la culpabilité de Richard, entre en écho avec la métaphore de l'oralité développée par Shakespeare dans le discours de Lady Anne.

Un objet unique est ici associé à la fois au signe écrit et au langage oral. Les blessures de Henry prennent tout d'abord la forme de dessins, *patterns*, représentant les actes sanglants de Richard, *butcheries*. Lady Anne, par son discours, fait de ces images inscrites les témoins des outrages commis par le duc de Gloucester à l'encontre du roi emprisonné. À l'instar des cicatrices des blessures glorieuses, les plaies refermées du cadavre sont telles des idéogrammes dont le sens apporte des informations sur le passé. Ce témoignage est cependant rendu caduc par une seconde forme de langage, celle des blessures qui parlent. Après avoir incité Richard à contempler les blessures inscrites, Lady Anne montre du doigt ces mêmes plaies qui semblent se mettre en mouvement pour dénoncer le crime de Gloucester : « Dead Henry's wounds / Ope their congealèd mouths and bleed afresh ». Au sein de la même métaphore du langage, les blessures deviennent alors des bouches expressives. Tout comme les plaies de Suffolk étudiées plus haut, les blessures du cadavre de Henry sont l'expression d'une rémanence de l'âme après la mort. L'oralité qui leur est associée représente une forme de surenchère de la notion de témoignage : sur la scène de théâtre, domaine où prévaut le langage parlé, les bouches des blessures deviennent des figures d'autorité. Par cette manifestation surnaturelle de la parole, le cadavre est élevé au rang de personnage du drame,

---

<sup>249</sup> *Richard III*, I.ii.54-61.

<sup>250</sup> Desmond Seward, *Richard III, England's Black Legend*, Londres, Penguin Books, 1997 (1982), p. 58.

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 59.

alors que le langage des blessures s'interpose entre la rhétorique défaillante de Lady Anne et le discours manipulateur de Richard.

Jean-Jacques Chardin, auteur d'un ouvrage sur *Richard III*, observe l'importance primordiale des questions de langage dans la tragédie. Il note par exemple que certains passages du monologue introductif de Richard sont marqués par une volonté, de la part de Gloucester, d'utiliser la langue sous toutes ses formes pour arriver à ses fins : « L'importance du problème de la langue dans *Richard III* est attestée dès le début de la pièce par le long monologue introductif où Richard confie qu'il a utilisé tous les ressorts de la langue orale et écrite pour diviser Clarence et Edward »<sup>252</sup>. Si durant l'ensemble de l'Acte I, scène 2, Richard fait preuve d'une grande maîtrise du langage, le discours de Lady Anne se caractérise quant à lui par une dimension répétitive et par une accumulation d'images au symbolisme réducteur, comme le souligne Jean-Jacques Chardin dans son ouvrage<sup>253</sup>. Ainsi, entre le maître de la langue écrite et orale, et la jeune femme dont le discours est manipulé, se tient le langage des blessures du cadavre royal, un langage que Lady Anne ne peut que traduire et que Richard ne parvient pas à contrôler. Les plaies en forme de bouches s'expriment par le biais d'un code que le spectateur peut déchiffrer de manière immédiate, celui de la tradition voulant que les cadavres se mettent à saigner en présence du coupable du crime. Cette croyance n'est d'ailleurs pas expliquée par Lady Anne qui se contente de montrer du doigt et de décrire les blessures ensanglantées que le spectateur doit se représenter : « Behold », « see, see ! ».

À la notion de langage s'ajoute ici une dimension de parabole évoquant les sermons et textes religieux hérités de la rhétorique ignacienne étudiés plus haut. Revenons sur la comparaison du discours de Lady Anne et de la préface de la martyrologie de John Foxe, esquissée en partie I, chapitre B. À l'instar de Lady Anne, qui ordonne à Richard de contempler son œuvre criminelle en s'exclamant « behold this pattern of thy butcheries », John Foxe s'adresse aux papistes qu'il condamne et leur demande d'imaginer l'horreur des martyrs : « Behold your own handy worke (...) ». À la similitude de ces deux injonctions s'ajoute, dans la suite du discours, une forte insistance sur les notions de monstration et de représentation. Au double impératif « see, see ! » présent dans le passage de *Richard III*, fait écho une expression similaire dans le texte de Foxe : « See I saye and behold here present before your eyes (...) ». L'association des blessures qui parlent à cette rhétorique ignacienne du discours religieux,

---

<sup>252</sup> Jean-Jacques Chardin, *William Shakespeare, Richard III, Dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Éditions Messene, 1999, p. 95.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pp. 98-99.

exigeant du destinataire du message qu'il se représente une scène pour en tirer les leçons, est significative.

Premièrement, en utilisant un procédé langagier propre aux sermons et aux textes religieux, Shakespeare apporte une dimension sacrée au cadavre du roi. Ce procédé de style inspiré des écrits de saint Ignace de Loyola était fréquemment employé pour susciter l'image des blessures de la crucifixion. Le discours de Lady Anne associe ainsi au personnage de Henry VI une dimension christique, renforcée par l'image des blessures en forme de bouches qui caractérisent les représentations du Christ en croix dans l'iconographie européenne des seizième et dix-septième siècles. Ce codage religieux du discours permet de souligner la sainteté du roi défunt, également suggérée par les saignements du cadavre. Rappelons en effet que selon Desmond Seward, le sang coulant des blessures du défunt Henry VI était interprété comme un signe de sainteté dans les premières chroniques relatant cet épisode. Il apparaît ainsi que par le discours de Lady Anne, Shakespeare donne aux saignements miraculeux une double signification ancrée dans les croyances populaires anglaises : les blessures en formes de bouches évoquent à la fois la tradition du *bier right*, selon laquelle le cadavre dénonce le criminel par ses saignements, et l'association plus ancienne de ces phénomènes à la sainteté du corps sur lequel ils apparaissent.

Ensuite, au-delà de cette double signification des blessures qui parlent, le discours de Lady Anne, comme les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola et les sermons des pasteurs anglicans, revêt les caractéristiques de la parabole. Lady Anne s'adresse à Richard, mais aussi aux spectateurs du théâtre, leur demandant de se représenter les blessures de Henry, semblables à des bouches s'ouvrant pour exprimer sa propre sainteté ainsi que la culpabilité du duc de Gloucester. L'utilisation de la parabole revêt une fonction théâtrale : elle permet de compenser l'impossibilité de montrer sur scène un corps dont les plaies s'ouvriraient soudain telles des bouches pour saigner. Elle suscite à l'esprit du spectateur une image signifiante qui lui permet de comprendre, des lèvres même de la blessure, le message exprimé par le cadavre du roi.

La métaphore de la bouche apparaît ainsi comme un moyen de faire de la plaie une source d'expression, de parole. Tout comme les blessures inscrites dont le message, une fois déchiffré, ne peut être mis en doute, la parole de la blessure constitue un témoignage objectif et indéniable, un discours dont la vérité ne saurait être déformée ou manipulée.

### 3) Les blessures que l'on fait parler

L'hypothèse qui tend à établir les blessures comme sources de parole doit être nuancée. En effet, si certains personnages shakespeariens, comme Falstaff, usent du sémantisme des cicatrices et le manipulent pour servir leurs propres intérêts, il en va de même pour la dimension orale des blessures. Les occurrences étudiées jusqu'à présent appartiennent au domaine du déictique : les personnages du drame se contentent de montrer du doigt les blessures et de les décrire comme des lèvres mouvantes, laissant au spectateur le soin d'en inférer le sens, en se référant à leurs croyances et à une culture partagée. En revanche, la métaphore des lèvres de la plaie peut faire l'objet d'une interprétation, imposée au spectateur et étayant l'argumentation du personnage qui décrit le corps blessé.

La métaphore de l'oralité peut tout d'abord être associée aux blessures glorieuses, dans le but de mettre en exergue la nature infaillible de leur sémantisme. Dans *1 Henry IV* par exemple, Hotspur compare les blessures de Mortimer à des bouches dépourvues de langues, mais qui, si elles en avaient une, parleraient du mérite de celui qui les porte :

*He never did fall off, my sovereign liege,  
But by the chance of war. To prove that true  
Needs no more but one tongue for all those wounds,  
Those mouthèd wounds, which valiantly he took  
When on the gentle Severn's sedgy bank,  
In single opposition, hand to hand,  
He did confound the best part of an hour  
In changing hardiment with great Glyndwr.*<sup>254</sup>

Le roi considère Mortimer comme un traître, et refuse de payer le tribut exigé pour sa libération. Hotspur mentionne alors les blessures de Mortimer comme gages de son honnêteté et du courage dont il a fait preuve sur le champ de bataille avant d'être capturé par l'ennemi. Il se fait l'avocat de Mortimer, argumentant que la moindre de ses blessures, si elle pouvait parler, suffirait à rétablir la vérité. Il convient de s'interroger sur cette métaphore de l'oralité dans le contexte d'un discours argumentatif. Dans les notes de l'édition Cambridge<sup>255</sup>, les éditeurs Herbert et Judith Weil font état du caractère conventionnel de l'association entre la bouche et la blessure, se référant à une occurrence similaire dans *Jules César*, étudiée ci-après.

---

<sup>254</sup> *1 Henry IV*, I.iii.93-100.

<sup>255</sup> William Shakespeare, *The First Part of King Henry IV*, Herbert et Judith Weil, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1997, p. 86.

Soulignons cependant que si la métaphore est récurrente au sein du corpus shakespearien, sa fonction dans le discours de Hotspur diffère grandement de l'usage qui en est fait dans *Richard III*. Alors que Lady Anne montre du doigt les plaies ouvertes et demande au spectateur d'en inférer le sens, Hotspur évoque les blessures d'un personnage qui n'est pas présent sur scène au moment du discours. Son but n'est pas tant de susciter une image pour laisser au spectateur le soin d'en inférer le sens que de convaincre le roi en faisant parler les blessures de Mortimer. Il les décrit en effet comme des bouches muettes dans lesquelles il voudrait pouvoir placer une langue, la sienne, pour exprimer la bravoure et la loyauté dont elles sont le signe. Il s'agit pour Hotspur de lire et d'interpréter le sémantisme de la blessure afin de le rendre, aux yeux du roi, aussi clair et fluide qu'une parole. Ajoutons que le terme *mouthèd*, signifiant à la fois « en forme de bouche » et « béante », évoque la dimension religieuse de la blessure comme porte ouverte sur l'âme.

Rappelons ici que l'étude des textes religieux et des traités d'anatomie, conduite dans la première partie de la présente thèse, tend à démontrer que les Élisabéthains associaient à l'ouverture de l'enveloppe charnelle et à l'accès au corps interne la possibilité d'une découverte, d'une révélation des traits de l'âme humaine. Ainsi, en se faisant le porte-parole des blessures béantes de Mortimer, Hotspur a pour dessin de révéler sa loyauté aux yeux du roi. Si l'organisme que dissimule l'enveloppe charnelle est le reflet de l'âme, comme le laisse entendre William Burton dans son sermon intitulé *The Anatomie of Belial*<sup>256</sup>, alors les blessures ne peuvent que laisser paraître la vérité. Ainsi Hotspur répond-il aux doutes que nourrit le roi à l'égard de la loyauté de Mortimer en comparant ses plaies à des bouches qui ne sauraient mentir. La métaphore de l'oralité, associée au motif de la blessure, apparaît ainsi comme un procédé de rhétorique destiné à mettre en exergue le sémantisme des plaies.

Une occurrence similaire apparaît dans *Coriolanus*, lorsque les citoyens, discutant de l'élection du militaire au titre de consul, évoquent les limites de leur pouvoir décisionnel et l'importance de l'exhibition des blessures précédant l'élection des consuls de Rome :

*First citizen: Once, if he do require our voices we ought not to deny him.*

*Second citizen: We may, sir, if we will.*

*Third citizen: We have power in ourselves to do it, but it is a power that we have no power to do. For if he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them; so if he tell us his noble deeds we must also tell him our noble acceptance of them.*

---

<sup>256</sup> William Burton, *Certain Questions and Answers Concerning the Attributes of God*, Londres, Imprinted by Felix Kyngston, 1602. (STC 4165a)

*Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful were to make a monster of the multitude, of the which we, being members, should bring ourselves to be monstrous members.*<sup>257</sup>

Observons le discours singulier du troisième citoyen, dont le sens est basé sur des répétitions de termes identiques ou de même racine. Dans ce court passage, un total de onze noms, verbes et adjectifs sont répétés à deux ou trois reprises, et dans des intervalles inférieurs à quinze mots : *have, power, do, wounds, tell, noble, deeds, ingratitude, monstrous, multitude, members*. La première phrase, contenant la répétition des mots *have* et *power*, est analysée de la manière suivante par Lee Bliss, éditeur de l'édition Cambridge : « Third Citizen's punning distinction is important; it contrasts 'power' in the sense of legal ability or capacity to 'power' as the moral right to exercise that ability »<sup>258</sup>. Outre la distinction effectuée entre le pouvoir décisionnel des citoyens et les limites qu'impose la morale sur leurs décisions, Lee Bliss observe que la première phrase du troisième citoyen est basée sur le jeu de mot : *punning*. Cette remarque peut être étendue à l'ensemble de la réplique du personnage, qui se caractérise par une succession de structures en chiasme et de répétitions croisées. Le troisième citoyen joue avec la langue, et de cet enchevêtrement des notions résulte une série d'associations. Ainsi, dans la seconde phrase, le dire et le montrer, les blessures et les faits de noblesse, se superposent jusqu'à la confusion : « For if he show us his wounds and tell us his deeds, we are to put our tongues into those wounds and speak for them; so if he tell us his noble deeds we must also tell him our noble acceptance of them ». Le verbe *show*, se référant aux plaies, est mis en parallèle avec le verbe *speak*, toujours en association avec la blessure. Dans le même temps, les faits d'armes sont associés à deux reprises aux cicatrices de Coriolanus. L'exhibition des blessures ne fait qu'un avec la narration des faits d'armes, et l'exposition se confond avec la parole. Par ces répétitions croisées, une dimension d'oralité se dégage ainsi des blessures : lorsque Coriolanus se sera plié au rituel, les bouches des citoyens se feront à la fois l'écho de ses paroles et du message exprimé par ses blessures. Au centre de cette dimension d'oralité se trouve la métaphore de la bouche, déjà observée dans *1 Henry IV*. Si les plaies sont montrées, les citoyens perdront leur pouvoir décisionnel et auront le devoir de reconnaître et de propager le message qu'elles expriment, comme si leurs langues étaient transposées dans les blessures du corps de Coriolanus.

L'on retrouve dans cette métaphore le même effet d'enchevêtrement qui caractérise l'ensemble du passage : au motif de la blessure glorieuse se superpose celui de la bouche qui

---

<sup>257</sup> *Coriolanus*, II.iii.1-13.

<sup>258</sup> William Shakespeare, *Coriolanus*, Lee Bliss, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 2000, p. 169.



interprète et exprime son sémantisme. S'approchant du point de vue de Herbert et Judith Weil, Lee Bliss déclare que cette métaphore est caractéristique de l'imagerie du texte shakespearien<sup>259</sup>, rappelant en outre l'existence de deux occurrences similaires dans *Julius Caesar* et *1 Henry IV*. Il convient cependant de souligner que cette image est particulièrement significative au sein d'une tragédie dont la progression s'articule autour du symbolisme des blessures et de leur exposition. Par le symbolisme des plaies, Coriolanus doit prouver au peuple qu'il est un homme noblement dévoué à la patrie romaine, et non un politicien au service de la noblesse. La réplique du troisième citoyen, prétendant dans son discours que les blessures, une fois montrées, constitueront une contrainte allant à l'encontre du pouvoir décisionnel du peuple, est une dramatisation du texte de Plutarque sur lequel Shakespeare s'est appuyé : « So that there was not a man emong the people, but was ashamed of him selfe, to refuse so valliant a man: and one of them sayed to another, We must needes chuse him Consul, there is no remedie »<sup>260</sup>. Comme les blessures de Mortimer, les plaies de Coriolanus, même cicatrisées, représentent une porte ouverte sur son âme et donc sur sa sincérité et sa loyauté à l'égard de la nation romaine.

Ainsi, une fois les cicatrices montrées, les citoyens auront-ils le devoir moral de reconnaître les qualités exprimées par le langage des blessures glorieuses. Ils devront également parler de ces blessures et de leur signification à leurs concitoyens : « we are to put our tongues into those wounds and speak for them ». La métaphore de la bouche revêt ici la dimension déictique observée plus haut dans le discours de Lady Anne. Comme la veuve d'Edward, fils de Henry VI, les citoyens qui auront vu les blessures devront, à l'occasion de l'élection du consul sur la place publique, pointer du doigt et décrire le corps de Coriolanus, faisant naître à l'esprit de leurs concitoyens l'image des blessures du soldat de Rome, avant de parler du mérite et de la loyauté dont elles sont le signe. Si la vue des blessures n'est pas rapportée, si leur parole, équivalente au témoignage des faits d'armes de Coriolanus, n'est pas propagée, alors les citoyens deviendront monstrueux par leur ingratitude : « Ingratitude is monstrous, and for the multitude to be ingrateful were to make a monster of the multitude, of the which we, being members, should bring ourselves to be monstrous members ». Aux blessures décrites et à l'explication de leur témoignage s'oppose la monstruosité d'un peuple ingrat. Rappelons ici que les termes *monster* et *monstrous* sont dérivés du latin *monstrare* signifiant montrer : le monstre est celui que l'on montre du doigt. Il apparaît ainsi que si les citoyens

---

<sup>259</sup> Lee Bliss, *op.cit.*, p. 169.

<sup>260</sup> Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, translated by Sir Thomas North (1579), reproduit dans Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, vol. 5, Londres, Routledge, 2000 (1964), p. 518.

ayant vu les blessures de Coriolanus ne les désignent pas comme les signes de la loyauté et du mérite, ils seront eux-mêmes montrés du doigt comme des êtres ingrats. Le discours du troisième citoyen, qui se construit autour de la métaphore de la bouche, permet de souligner l'obligation morale à laquelle seront tenus les citoyens présents sur la place du marché et témoins des blessures de Coriolanus. À la manière de Hotspur dans *1 Henry IV*, ceux-là devront convaincre leurs pairs du mérite et de la loyauté du militaire romain en évoquant ses cicatrices et les nobles faits d'armes dont elles sont le signe immédiat. La blessure qui parle par le l'intermédiaire d'un autre, « we are to put our tongues into those wounds and speak for them », apparaît une nouvelle fois comme une forme argumentative, un procédé de rhétorique destiné à mettre en exergue le sémantisme des plaies, comme si, à l'instar d'une parole, il émergeait directement des lèvres de la blessure.

Observons enfin l'occurrence de *Julius Caesar*<sup>261</sup>, mentionnée par Herbert et Judith Weil en relation avec les blessures de Mortimer dans *1 Henry IV*. Il s'agit de paroles prononcées par Mark Antony devant le cadaver de Caesar à l'Acte III scène 1 : « Over thy wounds now do I prophesy / (Which like dumb mouths do ope their ruby lips, / To beg the voice and utterance of my tongue) ». Les vers cités par les éditeurs de *1 Henry IV* pour la Arden Shakespeare constituent en réalité l'étape intermédiaire d'une métaphore filée du langage des blessures. En effet, plus tôt dans la même scène, Mark Antony, se penchant sur le corps ensanglanté de Caesar après avoir salué les conspirateurs, évoque le potentiel expressif du cadavre lors d'un aparté avec le public du théâtre :

*If then thy spirit look upon us now,  
Shall it not grieve thee dearer than thy death,  
To see thy Antony making his peace,  
Shaking the bloody fingers of thy foes –  
Most noble! – in the presence of thy corpse?  
Had I as many eyes as thou hast wounds,  
Weeping as fast as they stream forth thy blood,  
It would become me better than to close  
In terms of friendship with thine enemies.*<sup>262</sup>

La comparaison la plus flagrante consiste ici à mettre en parallèle la blessure et l'image d'un oeil qui pleure. Il s'agit là d'une association récurrente dans le corpus shakespearien. On la retrouve notamment dans *1 Henry VI*, « Wounds will I lend the French instead of eyes, / To

---

<sup>261</sup> *Julius Caesar*, III.i.262-264.

<sup>262</sup> *Julius Caesar*, III.i.196-204.

weep their intermissive miseries »<sup>263</sup>, ou bien encore dans *Venus and Adonis* : « Upon the wide wound that the boar had trenched / In his soft flank, whose wonted lily-white / With purple tears that his wounds wept was drenched »<sup>264</sup>. Dans les deux occurrences citées, ainsi que dans celle de *Julius Caesar*, le rapprochement métaphorique entre l'œil et la plaie permet de mettre en exergue le potentiel expressif du saignement : comme les larmes, le sang qui s'écoule devient la manifestation d'un sentiment de tristesse. Dans le contexte des paroles de Mark Antony, les saignements du cadavre de Caesar sont les signes de la peine que ressent son esprit toujours présent : « If then thy spirit look upon us now, / Shall it not grieve thee (...) ». Le principe du *bier right*, selon lequel l'âme rémanente s'exprime après la mort par le biais des saignements, est ici clairement évoqué. À l'instar des blessures de Henry dans *Richard III*, les plaies de Caesar disent ce que la bouche ne peut plus exprimer. Cependant, à l'inverse de Lady Anne qui se fait l'écho de ces manifestations, Mark Antony les interprète et se les approprie. Ainsi, le sang s'écoulant des blessures du cadavre qui devrait être lu, au travers du prisme culturel du *bier right*, comme la dénonciation des criminels présents sur la scène, est interprété par Mark Antony comme le signe de la peine éprouvée par l'âme de Caesar à la vue des poignées de mains fraternelles offertes aux conspirateurs par son fidèle lieutenant. Il apparaît donc que les blessures ne parlent pas d'elles-mêmes, pour retenir l'expression proposée au chapitre précédent ; leur sémantisme est traduit et modifié par Mark Antony qui s'impose d'ores et déjà comme le maître du langage.

L'oralité contrôlée et manipulée des blessures de Caesar apparaît de nouveau lorsque Mark Antony, après le départ des conspirateurs pour la tribune, apporte une seconde interprétation aux saignements du cadavre :

*Over thy wounds now do I prophesy –  
Which like dumb mouths do ope their ruby lips  
To beg the voice and utterance of my tongue –  
A curse shall light upon the limbs of men;  
Domestic fury and civil strife  
Shall cumber all the parts of Italy; (...)*<sup>265</sup>

La notion d'une blessure qui parle d'elle-même est ici encore manipulée : les lèvres des plaies ne s'adressent pas au spectateur pour dénoncer les criminels en présence, mais supplient Mark Antony de parler à leur place. Contrairement à l'occurrence de *Coriolanus* étudiée

---

<sup>263</sup> *1 Henry VI*, I.i.87-88.

<sup>264</sup> *Venus and Adonis*, 1052-1054.

<sup>265</sup> *Julius Caesar*, III.i.262-267.

précédemment, où les citoyens se voyaient contraints de prêter leurs langues aux blessures du militaire pour en exprimer la signification, les plaies de Caesar semblent n'avoir de sens que celui dicté par Mark Antony. Une nouvelle fois, ce dernier fait sien le langage des blessures, en parlant à travers elles afin de donner plus de légitimité à son propre discours. Mark Antony prétend ici être le seul à saisir les signes qui s'échappent des lèvres muettes, et c'est en s'appropriant leur oralité qu'il fait de son propre discours une parole dont la vérité, comme celle du langage des blessures, ne saurait être mise en doute. Le terme *prophecy*, utilisé par Mark Antony pour désigner ses propres mots, suggère cette autorité ajoutée aux énoncés du rhétoricien : comme un prophète, le fidèle lieutenant de Caesar prétend être le porteur d'un message de nature divine ou surnaturelle. Observons à ce propos que dans les notes de l'édition Cambridge, Marvin Spevack cite une définition du *Oxford Classical Dictionary* pour souligner l'importance de l'autorité de Caesar dans le discours de Mark Antony<sup>266</sup> : « Very important [in divination] is prophecy, in which the *vates* acts as the medium or mouthpiece of a divine or demonic power possessing him ». Par le terme *prophecy*, Mark Antony revendique ainsi l'existence d'une entité supérieure, invisible du spectateur, dont il serait la voix prophétique.

Notons cependant qu'au moment où Mark Antony présente le corps de Caesar aux citoyens réunis sur la place publique, l'orateur prétend ne faire que montrer les blessures du cadavre pour laisser à la foule le soin d'en inférer le sens :

*For I have neither wit, nor words, nor worth,  
Action, nor utterance, nor the power of speech,  
To stir men's blood. I only speak right on.  
I tell you that which you yourselves do know,  
Show you sweet Caesar's wounds, poor dumb mouths,  
And bid them speak for me. But were I Brutus,  
And Brutus Antony, there were an Antony  
Would ruffle up your spirits, and put a tongue  
In every wound of Caesar that should move  
The stones of Rome to rise and mutiny.<sup>267</sup>*

Le passage reproduit ci-dessus est une image en miroir des vers cités plus haut : des termes proches ou identiques apparaissent dans les deux extraits mais sont employés à des fins contraires. Les mots *wound*, *tongue*, *dumb mouth*, *bid / beg* et *utterance* sont ainsi répétés par

---

<sup>266</sup> William Shakespeare, *Julius Caesar*, Marvin Spevack, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1988, p. 104.

<sup>267</sup> *Julius Caesar*, III.ii.216-252.

Mark Antony, quelques minutes après leur première occurrence. Comme lors de son aparté avec le public, Antony compare les plaies du cadavre à des bouches muettes. Cependant, alors que dans le premier passage, Mark Antony semble devoir mettre au service du cadavre sa propre faculté d'élocution, *utterance*, il prétend ensuite être dépourvu de cette même faculté qu'il attribue dès lors aux conspirateurs. Ensuite, lorsqu'Antony s'adresse aux citoyens romains, ce ne sont pas les blessures de Caesar qui le supplient de parler pour elles, c'est au contraire Antony qui supplie les blessures de s'exprimer à sa place. Le discours aux accents prophétiques devient alors simple deixis : Mark Antony prétend ne faire que montrer du doigt les blessures de Caesar en les laissant s'exprimer d'elles-mêmes.

Il convient pourtant de souligner que le fidèle lieutenant a construit son discours déictique non pas sur le corps blessé de Caesar, mais sur son vêtement taché de sang et entaillé par les poignards des conspirateurs :

*If you have tears, prepare to shed them now.  
You all do know this mantle. I remember  
The first time ever Caesar put it on.  
'Twas on a summer's evening in his tent,  
That day he overcame the Nervii.  
Look, in this place ran Cassius' dagger through.  
See what a rent the envious Casca made.  
Through this the well-belovèd Brutus stabbed;  
And as he plucked his cursèd steel away,  
Mark how the blood of Caesar followed it,  
As rushing out of doors to be resolved  
If Brutus so unkindly knocked or no –  
For Brutus, as you know, was Caesar's angel.<sup>268</sup>*

La tirade de Mark Antony, comme le discours de Lady Anne et les sermons anglicans qui l'ont inspirée, est ponctuée d'une série de verbes à la forme impérative appartenant au domaine de la deixis : *look, see, mark*. Cependant, contrairement aux occurrences de *Richard III* et des sermons, les déictiques ne sont pas utilisés pour décrire et montrer du doigt un corps blessé dont il conviendrait d'interpréter le sens : ce n'est ici qu'un vêtement qui est présenté aux public et aux citoyens romains. Au lieu de laisser à ses spectateurs le soin d'interpréter les blessures montrées, Mark Antony n'en présente qu'une empreinte portée sur une pièce d'étoffe.

---

<sup>268</sup> *Julius Caesar*, III.ii.167-179.

La toge, comme le discours de Mark Antony, se glisse entre les blessures et le regard que portent sur elles les citoyens de Rome. Ce n'est qu'après avoir longuement développé sa propre interprétation que le rhétoricien dévoile enfin le corps de Caesar : « Kind souls, what, weep you when you but behold / Our Caesar's vesture wounded ? Look you here. / Here is himself, marred as you see, with traitors »<sup>269</sup>. La conclusion de la tirade, également empreinte de deixis, offre aux citoyens le spectacle d'un cadavre dont chaque blessure évoque les paroles de Mark Antony. Dès lors, le lieutenant de Caesar se défait de son rôle de maître du langage pour apparaître aux yeux du peuple comme un homme simple et incapable d'artifices : « I am no orator as Brutus is, / But, as you know me all, a plain blunt man / That loves my friend »<sup>270</sup>. Après avoir manipulé la foule en imposant sa propre lecture des blessures, il oblitère son rôle d'interprète pour laisser les citoyens s'appropriier le message qu'il a lui-même instillé dans les plaies de Caesar. L'orateur peut alors projeter sur Brutus l'éloquence qu'il prétend ne pas posséder : « But were I Brutus, / And Brutus Antony, there were an Antony / Would ruffle up your spirits, and put a tongue / In every wound of Caesar that should move / The stones of Rome to rise and mutiny ». L'image de la langue que l'on place dans les blessures, déjà présente dans l'aparté de Mark Antony avec le public, fait l'objet d'une mise en abîme. Alors que Mark Antony s'adresse aux Romains pour leur assurer que s'il était aussi bon orateur que Brutus, il s'approprierait les blessures de Caesar pour mener Rome à la révolte, le spectateur est amené à se souvenir que Mark Antony a déjà opéré cette appropriation. Si les citoyens sont bernés par ce discours, Shakespeare, par une mise en abîme chargée d'ironie dramatique, laisse entrevoir à son spectateur l'intelligence rhétorique de Mark Antony. L'on pourrait parler ici de méta-drame : Antony, à l'instar d'un metteur en scène, décrit la blessure avant de la dévoiler soudainement, comme pour magnifier l'impact de la vue du corps blessé. Face à cette révélation orchestrée, le public du théâtre et la foule des citoyens se confondent, mais contrairement aux Romains, les spectateurs du drame ont conscience des intentions manipulatrices de Mark Antony.

La scène de la tribune de *Julius Caesar* apparaît ainsi comme une réflexion sur la mise en scène de la blessure et sur la manipulation de son oralité. Si les plaies sont comparées à des bouches, leur langage n'émerge pas de leurs lèvres propres, mais plutôt de celles de l'orateur qui s'approprie leur autorité. Contrairement aux blessures qui parlent d'elles-mêmes, dont le sémantisme est intrinsèquement lié aux références culturelles partagées par le dramaturge et son spectateur, les blessures que l'on fait parler n'ont de sens que celui apporté par les paroles

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, III.ii.193-195.

<sup>270</sup> *Ibid.*, III.ii.212-214.

du rhétoricien. L'oralité de la blessure apparaît comme un langage potentiellement trompeur : en effet, l'infaillibilité et l'immédiateté du message associé aux blessures glorieuses et aux saignements post mortem ne sont plus garanties lorsqu'un tiers s'en déclare le porte-parole. Leur sens intrinsèque est alors perverti et assujéti par l'orateur qui se saisit de leur discours pour arriver à ses propres fins. Le motif de la blessure apparaît donc comme central aux enjeux de pouvoir dans le théâtre de Shakespeare.

## **C) Blessure décrite et blessure montrée : questions de mise en scène**

La dimension méta-dramatique de la présentation et de la manipulation du cadavre blessé de Caesar par Mark Antony, étudiée précédemment, pose la question de la mise en scène de l'ouverture des chairs. Si le motif de la blessure s'offre au spectateur du théâtre comme un acte langagier, il convient aussi de s'interroger sur la lisibilité du signe et sur sa représentation. L'étude des occurrences de blessures au sein du corpus shakespearien aux chapitres précédents tend à démontrer que la plaie en tant qu'objet signifiant revêt un sémantisme propre, mais aussi que ce sémantisme est sans cesse enrichi et complexifié par des références à la culture de l'Angleterre élisabéthaine, associées à la description des blessures. La complémentarité, d'une part, de la blessure évoquée ou représentée, et d'autre part, des images qui lui sont liées par le texte, suggère l'existence d'un rapport dialectique entre le dit et le montré, entre le langage des mots et celui, plus immédiatement compréhensible, du corps de l'acteur. Il est tout d'abord nécessaire d'opérer une distinction entre la blessure montrée à l'écran et la blessure représentée sur scène : il apparaît ainsi que les modes de représentation, mais aussi les attentes du spectateur et ses réactions à la vue des corps blessés diffèrent grandement lorsque l'on passe de la scène du théâtre à l'écran du cinéma. Cette réflexion conduira à s'interroger sur les limites du réalisme théâtral et cinématographique, mais aussi sur l'importance du langage et des images qu'il suscite, palliant ainsi l'échec relatif de l'illusion scénique.

### **1) Théâtre et cinéma : la blessure représentée**

L'étude du langage des blessures dans les mises en scène des œuvres de Shakespeare exige une distinction entre les deux modes de représentation possibles aujourd'hui, le théâtre et le

cinéma. Après une étude théorique des différences qui opposent ces deux arts, il conviendra de s'interroger sur les conséquences des transpositions cinématographiques des pièces de Shakespeare sur la représentation de la blessure et sa perception par le spectateur.

## a) Approches théoriques

Selon Peter Brook, l'unique différence notable qui éloigne le cinéma du théâtre tient aux conséquences du laps de temps qui sépare la capture des images de leur projection. Dans *The Empty Space*, le metteur en scène anglais précise que le cinéma ne fait que montrer les images d'une action passée alors que le théâtre permet de réitérer l'action dans le présent :

*There is only one interesting difference between the cinema and the theatre. The cinema flashes on to the screen images from the past. As this is what the mind does to itself all through life, the cinema seems intimately real. Of course, it is nothing of the sort – it is a satisfying and enjoyable extension of the unreality of everyday perception. The theatre, on the other hand, always asserts itself in the present. This is what makes it more real than the normal stream of consciousness. This also is what can make it so disturbing.*<sup>271</sup>

La capacité du théâtre à re-présenter l'action suggérée par le texte dramatique permet à l'expérience théâtrale de s'approcher au plus près du réel. Le spectateur de la pièce est alors le témoin direct d'une action qui se déroule à quelques pas de lui : c'est cette proximité du public et de l'action, rendant le spectateur actif, qui selon Brook fait de la production théâtrale un objet fascinant et potentiellement dérangeant. L'impression du réel est plus forte encore lorsque le drame est joué dans un théâtre ouvert, comme le suggère Roland Barthes dans un essai sur le théâtre grec :

*La plongée du spectateur dans la polyphonie complexe du plein air (soleil qui bouge, vent qui se lève, oiseaux qui s'envolent, bruits de la ville, courants de fraîcheur) restitue au drame la singularité d'un événement. De la salle obscure au plein air, il ne peut y avoir le même imaginaire : le premier est d'évasion, le second de participation.*<sup>272</sup>

Dans le théâtre à ciel ouvert de l'Angleterre élisabéthaine comme dans l'arène antique, la présence sensible de l'environnement inscrit le public et l'action représentée dans un même espace. Davantage encore que dans les salles closes et obscures, le spectateur prend part de tous ses sens à l'expérience théâtrale. L'importance de cette mise en présence de l'action dramatique dans le théâtre à ciel ouvert est démontrée par le nombre croissant de troupes

---

<sup>271</sup> Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Touchstone, 1996 (1968), p. 99.

<sup>272</sup> Roland Barthes, « Le théâtre grec », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 77.



amateurs et professionnelles faisant le choix de mettre en scène Shakespeare dans des espaces ouverts.

La compagnie Shakespeare by the Sea, fondée en 1994 par Elizabeth Murphy et Patrick Christopher-Carter à Halifax, fait par exemple jouer sa troupe d'acteurs professionnels dans les parcs municipaux et autres espaces extérieurs. L'un des metteurs en scène de cette compagnie canadienne, Jesse MacLean, m'a fait part de l'importance primordiale de la notion de participation évoquée par Roland Barthes lors d'une interview faisant suite à une production de *The Merchant of Venice* à Point Pleasant Park, le 23 juillet 2005 :

*-CA: Roland Barthes once wrote that the indoor theatre was about fascination whereas the outdoor theatre was about participation. Would you agree with that?*

*-Jesse MacLean: Participation... yes, absolutely! By not having a stage, by not having lights, by not having the conventions of an indoor theatre, you're forced to participate, you're forced to engage with the audience because you can see them, and they can see you: there's no lights, there's no curtain to hide behind, which I find is very exciting because, so often we go into a theatre and, you know, it's that secret sort of wall between the acting and the audience... but especially with Shakespeare where it's meant to be spoken to the people: it's meant to be spoken to the people that paid a penny, that are standing in the pit, and that's what's great about outdoor theatre, you can address the audience, you can, properly, give a soliloquy and say right to the audience 'to be or not to be', and you can look into somebody's eyes and you can capture a moment, and it's different every night because you have a different audience. (...) you have a real relationship between the actors and the audience, whereas maybe indoors not all the time do you have that relationship, because you focus the lights on one part so everybody is supposed to look there and be quiet. In our theatre, there could be a plane flying overhead and a dog barking, and a baby crying and a squirrel, and the actors have to deal with all that, plus they have to be engaged in the audience, and, yes, it's a great way of participation.*

Selon Jesse MacLean, jeune metteur en scène issu de Bishop's University, l'efficacité du théâtre shakespearien repose sur le rôle actif des spectateurs pendant la production. La proximité physique des acteurs et du public, mais aussi les sensations qu'ils partagent et les regards qu'ils échangent, favorisent une interactivité trop souvent compromise dans les théâtres fermés par la trop grande passivité qu'engendrent l'obscurité et la manipulation du regard des spectateurs par l'éclairage. Le propre du théâtre shakespearien et de sa mise en scène semble donc résider dans l'interactivité entre l'acteur et le public. Selon MacLean, ce rôle actif imposé au spectateur par la proximité de l'action représentée est nécessaire pour que fonctionne l'illusion du théâtre : « The audience is smart, they'll paint that picture in their mind: that's the beautiful part about Shakespeare: he's such an artist that he can draw

something for you just by having his words spoken. » À l'inverse, lorsque le public est rendu passif, la richesse des images suggérées par le texte shakespearien est compromise.

Stanley Cavell, auteur de nombreux textes sur le cinéma tels que *The World Viewed*, oppose à la conception d'un public impliqué dans l'espace théâtral celle d'un spectateur absent et passif face à l'écran de cinéma :

*Movies allow the audience to be mechanically absent. (...) In viewing a movie my helplessness is mechanically assured: I am present not at something happening, which I must confirm, but at something that has happened, which I absorb (like a memory). In this, movies resemble novels, a fact mirrored in the sound of narration itself, whose tense is the past.*<sup>273</sup>

L'image cinématographique est ici comparée à un souvenir, un moment du passé figé sur un support, le film, et visible par un angle de vue unique, celui de la caméra. Une distance considérable se crée ainsi entre le spectateur et l'action dont il ne voit qu'une infime partie : le cadrage, le gros plan, le montage, sont autant de facteurs qui limitent et contrôlent le regard du spectateur. Si le hors-champ existe aussi au théâtre par l'utilisation d'espaces cachés, le spectateur voit l'action de manière unique. En effet, si le metteur en scène et les acteurs peuvent orienter les regards du public, l'action est toujours visible dans son intégralité. Le spectateur de théâtre a la responsabilité de discerner l'important du futile ; il occupe le rôle de la caméra sur un plateau de tournage en suivant l'action du regard et en se focalisant sur celle-ci. Selon les termes de Cavell, il est chargé de « confirmer » l'action, car son œil, comme celui de la caméra, en est le témoin immédiat et direct.

## b) Représentation de la blessure charnelle

Une telle distinction entraîne des conséquences considérables quant à la perception du langage des blessures sur scène et à l'écran. Au théâtre, les spectateurs sont les témoins directs de la blessure infligée au corps du personnage incarné. Lorsque l'illusion scénique fonctionne, lorsque le réalisme est visé ou que le public est suffisamment actif et impliqué dans l'action dramatique pour créer une image mentale des plaies suggérées, le sublime de la blessure opère sur le spectateur : le danger et la souffrance effrayante sont présents sur la scène et doivent menacer le public par leur inquiétante proximité. Au cinéma, quelque parfaite que soit l'illusion de la blessure, elle demeure lointaine, passée, figée aux yeux du spectateur.

---

<sup>273</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1979 (1971), pp. 25-26.

Prenons l'exemple du meurtre de Julius Caesar dans la mise en scène d'Edward Hall et dans l'adaptation cinématographique de Mankiewicz<sup>274</sup> avec Marlon Brando dans le rôle de Mark Antony. La production d'Edward Hall, réalisée pour la Royal Shakespeare Company en 2002, développe un réalisme presque cinématographique pour représenter la mort de Caesar sous les coups répétés des conjurés. L'enchaînement cruel des blessures et le sang qui s'en échappe apparaît comme un objet de terreur aux yeux du spectateur. La violence et la confusion de la scène saisissent l'ensemble du théâtre, alors que le cadavre ensanglanté de Caesar s'écroule. Lorsque l'illusion fonctionne, ce n'est pas l'image d'un meurtre passé mais un meurtre présenté que le public perçoit, avec tout ce que cela implique de sublime, dans l'acception burkienne du terme. Au théâtre, cette réalité des blessures de Caesar est accentuée par les paroles des conjurés songeant aux répercussions de leur acte :

*Cassius: How many ages hence  
Shall this our lofty scene be acted over,  
In states unborn and accents yet unknown!*  
*Brutus: How many times shall Caesar bleed in sport,  
That now on Pompey's basis lies along,  
No worthier than the dust!*<sup>275</sup>

Par ces paroles de Cassius, qui qualifie le meurtre de « drame sublime »<sup>276</sup>, Shakespeare transforme le sénat romain en théâtre. La limite ténue qui sépare les blessures de Jules César de leur représentation semble alors abolie, puisque le spectateur est le témoin d'un épisode dont la théâtralité est soulignée par ses acteurs premiers, comme le suggère le vers de Brutus : « Que de fois il saignera pour divertir »<sup>277</sup>.

Le film de Mankiewicz présente un traitement différent de cette scène, s'éloignant de la violence de l'effusion de sang choisie par Edward Hall pour sa production théâtrale. Le choix assumé du noir et blanc, qui rend la blessure presque invisible, engage le réalisateur à exploiter d'autres techniques d'expression propres au cinéma. C'est par un plan rapproché sur le visage de Louis Calhern, jouant le rôle de Caesar, que le spectateur perçoit l'horreur de l'assassinat. La bouche entrouverte et le rictus de douleur qui déforme le visage se font l'écho des blessures qui déchirent la chair, évoquant l'horreur et la souffrance. Mankiewicz parvient ici à susciter chez son spectateur le sentiment de terreur et de pitié cathartique que ressent le

---

<sup>274</sup> Joseph L. Mankiewicz, *Julius Caesar*, USA, MGM, 1953.

<sup>275</sup> *Julius Caesar*, III.i.113-117.

<sup>276</sup> Traduction d'Edmond Fleg, *Shakespeare – oeuvres complètes*, vol. 2, Henri Fluchère, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959, p. 582.

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 582.

public du théâtre face à la blessure et à l'agonie du personnage, mais ce sentiment est amoindri par la distance que crée l'écran du cinématographe entre l'action et le spectateur. Dans le cas du film de Mankiewicz, datant de 1953, cette distance est accrue par le choix esthétique du noir et blanc alors que le Technicolor était déjà la norme. Les blessures de Caesar, apparaissant à l'écran comme des taches noires, ne répondent pas aux attentes d'un spectateur déjà habitué au réalisme des couleurs.

Au cinéma comme en peinture ou en sculpture, le goût du spectateur dépend largement de sa connaissance de la technique et des conventions de représentation. L'image de la blessure n'échappe pas à cette règle, comme le suggère l'anecdote suivante, extraite du traité d'Edmund Burke publié en 1757 :

*A fine piece of a decollated head of St. John the Baptist was shewn to a Turkish emperor; he praised many things, but he observed one defect; he observed that the skin did not shrink from the wounded part of the neck. The sultan on this occasion, discovered no more natural Taste than the painter who executed this piece, or than a thousand European connoisseurs who probably never would have made the same observation.*<sup>278</sup>

Si le tableau dont il est question ici est techniquement irréprochable aux yeux d'un amateur d'art européen, l'empereur turc est gêné par ce qu'il perçoit comme un « défaut » de l'illusion. Sa connaissance de l'aspect des têtes coupées l'entraîne à voir le cou proprement tranché comme une convention picturale regrettable, particulièrement lorsque l'exécution du reste du tableau suggère que l'artiste aurait pu s'approcher davantage de l'impression du réel. De la même manière, le regard du spectateur de Mankiewicz est arrêté par la blessure noire : même si le choix du noir et blanc se justifie par la beauté des contrastes, il constitue un obstacle à la perception pour un public habitué aux blessures écarlates. Ainsi, en refusant le réalisme mis à sa disposition par la généralisation du Technicolor, le réalisateur s'éloigne un peu plus de la représentation théâtrale et dresse une barrière supplémentaire entre le spectateur et l'action. Comme l'a démontré l'étude de l'œuvre d'Edmund Burke, le sublime ne peut être suscité que par l'impression du réel. Si le public d'une représentation théâtrale est suffisamment impliqué dans le drame pour créer une image mentale des blessures suggérées ou représentées de manière symbolique, le spectateur du cinéma, connaissant les moyens d'illusion au service du film, percevra le manquement au réalisme comme une insuffisance entravant son expérience dramatique.

---

<sup>278</sup> Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (1757), p. 19.

L'importance d'une représentation aussi réaliste que possible de la blessure à l'écran nous renvoie à un impératif du cinéma qu'Antonin Artaud avait déjà identifié au début des années vingt : « Je crois que le cinéma ne peut admettre qu'un certain genre de films : celui seul où tous les moyens d'action sensuelle du cinéma auront été utilisés »<sup>279</sup>. Le réalisateur doit donc, selon Artaud, utiliser tous les moyens techniques dont il dispose pour en appeler au sens et réduire ainsi la distance qui sépare le public de l'action projetée sur l'écran. Comme dans *Le Théâtre et son double*, Artaud suggère ici la nécessité d'un rapprochement du public et des acteurs par l'intermédiaire de la « cruauté ». Dans le cas précis du meurtre de Caesar, c'est donc la blessure, motif désintellectualisé et corrélat de la cruauté, que doivent servir tous les « moyens d'action sensuelle » dont dispose le réalisateur. Ce n'est qu'à cette condition que l'image cinématographique peut se rapprocher de l'expérience théâtrale en impliquant le spectateur pour lui faire ressentir l'horreur et la cruauté des blessures de Caesar.

Face à ces observations apparaît un paradoxe de l'expression des blessures au théâtre et au cinéma : alors que des productions théâtrales telles que le *Julius Caesar* d'Edward Hall tendent vers un réalisme cinématographique pour obtenir du public une adhésion complète à l'illusion scénique, le cinéma souffre quant à lui parfois d'un déficit de réalité, résultat de la distance temporelle et physique qui sépare l'œil du spectateur de l'action véritable.

### c) Représentation de la blessure de l'espace scénique

La blessure du corps n'est pas seule à souligner les différences qui opposent les modes de représentation théâtraux et cinématographiques. La blessure du sol, dont la signification fera l'objet d'une étude détaillée en partie III chapitre A, peut être le lieu d'une adéquation entre l'action dramatique et l'espace du théâtre. La trappe qui s'ouvre à la surface de la scène devient alors une blessure de l'espace de jeu, une faille où disparaissent les personnages vers un espace sombre et confus. Pour étudier la représentation de telles blessures, prenons l'exemple de la fosse utilisée par Chiron et Demetrius pour cacher le corps de Bassianus dans *Titus Andronicus* :

*Quintus : What subtle hole is this,  
Whose mouth is covered with rude-growing briars  
Upon whose leaves are drops of new shed blood  
As fresh as morning dew distilled on flowers?  
A very fatal place it seems to me.*<sup>280</sup>

<sup>279</sup> Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 41.

<sup>280</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.199-202.

Cette fosse, motif central de la scène de chasse de l'Acte II, est décrite par Quintus comme une blessure profonde dans le sol de la forêt dont les lèvres béantes sont maculées de sang frais. L'endroit fatal, sur lequel ouvre la blessure, apparaît comme un lieu invisible autour duquel et dans lequel se construit l'action sur une durée correspondant à plus de cent pentamètres, depuis la dissimulation du corps de Bassianus jusqu'à la condamnation par l'empereur des deux fils de Titus extirpés de la fosse. Comparons l'expression de cette blessure du sol au théâtre et au cinéma, en étudiant l'exemple de la production de Bill Alexander pour la Royal Shakespeare Company en 2003, et l'adaptation filmique de Julie Taymor intitulée *Titus*, datant de 1998.

La mise en scène d'Alexander présente un traitement original de l'espace de la fosse. Établie au Royal Shakespeare Theatre de Stratford, la production utilise une scène plane, légèrement inclinée vers le public et dépourvue de structure verticale. Après le meurtre de Bassianus, une partie de la surface de la scène s'abaisse lentement pour disparaître du champ de vision du spectateur. Lorsque l'espace de la fosse devient inutile pour l'action, à la fin de l'Acte II, scène 3, la surface mobile remonte au niveau de la scène, souillée par une tache de sang qui demeurera visible jusqu'à la fin de la tragédie.

Aucun élément de décor n'indique que la scène se déroule dans la forêt, et les ronces ensanglantées qui couvrent le trou sont laissées à l'imagination du spectateur. En revanche, la fosse obscure dont Quintus ne distingue pas le fond, « My heart suspects more than mine eye can see »<sup>281</sup>, est matérialisée par la disparition d'une partie de la surface de la scène. Le « cratère détestable »<sup>282</sup> devient réel sous la forme de cette blessure de l'espace scénique dont le public est témoin. Le spectateur partage ici la frustration de Quintus incapable de voir ce qui se cache aux tréfonds de la fosse : « my compassionate heart Will not permit mine eyes once to behold The thing whereat it trembles by surmise »<sup>283</sup>. Comme Quintus, le spectateur perçoit les abords de la blessure et non l'espace obscur qu'elle dessine ; il entend les plaintes de Martius, qui est tombé dans la fosse, mais n'en voit pas l'objet. L'espace scénique central de l'action est subtilisé au regard du spectateur qui souffre d'une myopie soudaine, à l'image des fils de Titus :

*Quintus: My sight is very dull, whate'er it bodes.*

*Martius: And mine, I promise you. Were it not for shame,*

*Well could I leave the sport to sleep awhile.*<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.213.

<sup>282</sup> *Ibid.*, II.iii.193.

<sup>283</sup> *Ibid.*, II.iii.117-119.

<sup>284</sup> *Ibid.*, II.iii.195-197.

La blessure du sol fait donc appel aux sens du spectateur et abolit la distance qui le sépare de l'action en lui faisant ressentir l'insupportable invisibilité de la fosse. Au-delà de l'horreur que suscite la description du corps blessé de Bassianus, la fosse apparaît comme une concrétisation du motif de la blessure. L'utilisation de la trappe, que l'on trouvait déjà dans les théâtres élisabéthains, participe ainsi à l'immédiateté de la représentation en créant un lien solide entre le théâtre en tant que lieu et l'action dont le public est le témoin actif.

Le film de Julie Taymor développe quant à lui une expression différente de la blessure du sol. La scène de chasse est tournée en plein air, dans une forêt, sur un vaste lit de feuilles mortes dont la surface homogène n'est rompue que par les bords du cratère. L'image d'une grande qualité esthétique semble retranscrire les paroles de Quintus décrivant la fosse : les ronces ensanglantées sont montrées, et l'obscurité même de la cavité est rendue visible par l'œil plongeant de la caméra, entraînant chez le public une perception qui diffère de l'expérience théâtrale. Le spectateur est rendu passif par l'illusion de la fosse qui rend la description de Quintus redondante. L'image cinématographique, immédiatement perceptible, prend alors le pas sur le texte shakespearien et l'image mentale qu'il suscite à l'esprit du spectateur, l'éloignant ainsi de l'association de la fosse à une blessure charnelle fortement soulignée par le discours de Quintus.

Au-delà de cette oblitération partielle du motif de la blessure charnelle suggérée par le texte, la perception de la fosse par l'intermédiaire de la caméra et sur la surface plane de l'écran présente un double obstacle entre le public et la perception de la blessure du sol. Premièrement, ce n'est plus l'œil du spectateur mais celui de la caméra qui se trouve dans l'incapacité de voir l'intérieur de la fosse : alors que l'expérience théâtrale prend à parti les sens du public en lui faisant perdre de vue une fraction de l'espace scénique, le film ne fait que projeter l'image de l'obscurité. Le spectateur du film est ainsi le témoin d'une obscurité montrée, et non la victime de cette perte de vision ressentie par le spectateur de théâtre et qui fait naître en lui un sentiment d'empathie à l'égard de la myopie soudaine des fils de Titus. Ensuite, et de manière encore plus évidente, l'écran du cinéma crée une distance supplémentaire entre le public et l'obscurité de la fosse filmée. En effet, la blessure de la surface de jeu, qui est le support de la pièce de théâtre, ne saurait trouver de réplique sur la toile du cinéma à la surface de laquelle seule l'impression du relief peut être créée. La proximité concrète du spectateur et de la fosse ne peut donc pas être atteinte par le cinéma : la réalité de la rupture de la scène, puissant corrélat de la blessure du sol, apparaît ainsi comme un privilège de l'expérience théâtrale.

L'étude comparée de la représentation des blessures au théâtre et au cinéma fait apparaître la difficulté de la transposition de ce motif à l'écran. Alors que la blessure projetée apparaît comme lointaine et passée, la blessure du théâtre s'inscrit avec violence dans le présent ainsi que dans la matérialité de la scène et du corps des acteurs. C'est bien cette présence menaçante qui fait de la blessure un motif fascinant et dérangeant, menant le spectateur à ressentir tout à la fois la crainte de la souffrance et de la mort, et le plaisir indéniable du spectacle de la cruauté.

## 2) Les enjeux du réalisme

L'étude des représentations théâtrales et cinématographiques de la blessure révèle l'émergence de deux tendances principales dans le traitement des effusions de sang : le réalisme et le symbolisme. Il ne s'agit pas ici d'étudier le réalisme ou le naturalisme en tant que mouvements littéraires, mais plutôt l'évolution de la scénographie vers la recherche de la vraisemblance, puis au contraire dans la direction du symbolisme et du minimalisme.

Avant d'aborder la question spécifique du traitement de la blessure, il convient de rappeler les grandes étapes de l'histoire du réalisme au théâtre, telles que les définissent notamment Oscar G. Brockett et Robert J. Ball dans leur ouvrage de référence intitulé *The Essential Theatre*<sup>285</sup>. Avant les années 1850, les grands théâtres possédaient un nombre limité de décors qu'ils utilisaient en fonction du thème de la production : décors de château, de prison, paysage urbain ou scène rurale par exemple. Dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, les mouvements réaliste et naturaliste influencent les techniques de mise en scène en imposant l'idée que chaque pièce nécessite un décor distinct, reproduisant aussi fidèlement que possible l'environnement suggéré par le texte dramatique<sup>286</sup>. Cette évolution coïncide, selon Brockett, avec la création du statut de metteur en scène professionnel, fonction attribuée jusque-là au dramaturge, au chef de troupe ou bien au directeur de théâtre<sup>287</sup>. Il s'agissait de donner aux productions une plus grande cohérence artistique en harmonisant notamment les décors, le jeu et les costumes. Les représentations théâtrales devaient alors tendre vers une illusion du réel aussi parfaite que possible. Cette acception du réalisme en matière d'illusion scénique est présente dans la définition du terme dans le *Oxford English Dictionary*, rédigée avant 1933 :

---

<sup>285</sup> Oscar G. Brockett (en collaboration avec Robert J. Ball), *The Essential Theatre*, Seventh Edition, Orlando, Floride, Harcourt Brace Company, 2000 (1976).

<sup>286</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 170.



*Close resemblance to what is real; fidelity of representation, rendering the precise details of the real thing or scene. In reference to art and literature, sometimes used as a term of commendation, when precision and vividness of detail are regarded as a merit, and sometimes unfavourably contrasted with idealized description or representation. In recent use, it has often been used with implication that the details are of an unpleasant and sordid character.*

Cette définition marque un tournant dans l'approche réaliste de la scénographie dans les premières décennies du vingtième siècle : le terme de réalisme, jusqu'ici connoté positivement, devient évocateur d'une abondance de détails déplaisante. Le début du siècle voit naître un nouveau mouvement, le New Stagecraft, qui en réaction aux principes du réalisme prône une simplification des décors et la primauté du suggestif et du symbolique. Robert Edmond Jones, l'un des tenants de ce mouvement, écrivait par exemple : « Stage designing should be addressed to the eye of the mind »<sup>288</sup>. Selon Brockett, le New Stagecraft a pour but de stimuler l'imagination du spectateur plutôt que de l'étouffer par une illusion trop parfaite. L'inutilité de créer une illusion tendant vers une imitation parfaite du réel est également soulignée par les critiques et metteurs en scène des textes shakespeariens. L'auteur, acteur et producteur de théâtre Granville Barker, dans l'une de ses *Prefaces to Shakespeare* publiée en 1925, rappelle que le théâtre de Shakespeare est avant tout un théâtre de tréteaux, loin des imposants décors peints des réalistes :

*As we, when a play has no hold on us, may fall to thinking about the scenery, so to a Globe audience, unmoved, the stage might be an obvious bare stage. But are we conscious of the scenery behind the actor when the play really moves us. If we are, there is something very wrong with the scenery, which should know its place as a background. The audience was not conscious of curtain and balcony when Burbage played Hamlet to them. They were conscious of Hamlet. That conventional background faded as does our painted illusions, and they certainly did not deliberately conjure up in its place mental pictures of Elsinore. The genus audience is passive, if expectant, imaginatively lazy till roused, never, one may be sure, at pains to make any effort that is generally unnecessary to enjoyment.*<sup>289</sup>

Selon Granville Barker, loin d'être indispensable au spectacle dramatique, la recherche du réalisme dans l'illusion scénique est prise en compte dans l'expérience théâtrale uniquement lorsque la pièce ou les acteurs qui l'incarnent ne parviennent pas à capter l'attention du public. Il prend notamment l'exemple des premières représentations du Globe, où le texte joué suffisait à suggérer les changements de lieux à l'intérieur et à l'extérieur du château d'Elsinore, sans avoir recours aux décors peints ni aux éclairages.

---

<sup>288</sup> Cité dans Oscar G. Brockett, *op. cit.*, p. 194.

<sup>289</sup> Granville Barker, *Prefaces to Shakespeare, Julius Caesar*, Londres, Nick Hern Books (pour le Royal National Theatre), 1993 (1925), p. 11.

Dans les productions shakespeariennes de la seconde moitié du vingtième siècle et de la décennie actuelle, si le décor demeure important, il est souvent minimaliste, abstrait, et suggestif plutôt que représentatif. À cette évolution de la scénographie entre réalisme et suggestion correspond une évolution de la représentation des blessures. Alors que certaines mises en scène se contentent de mimer la blessure, laissant œuvrer l’imaginaire du spectateur, d’autres préfèrent les poches et les flacons de sang artificiel, s’approchant ainsi de l’illusion et du réalisme cinématographique. À ce stade, l’étude de productions cinématographiques et théâtrales du drame shakespearien paraît nécessaire dans le but de saisir les spécificités du réalisme et du symbolisme dans la représentation de la blessure charnelle sur la scène et à l’écran. Une étude diachronique des mises en scène des tragédies romaines *Titus Andronicus* et *Julius Caesar*, qui comptent parmi les pièces les plus violentes du corpus Shakespearien, permettra de mieux comprendre les enjeux des choix auxquels sont confrontés les metteurs en scène, entre le potentiel suggestif du théâtre et la tentation du réalisme cinématographique.

Nombreux furent les metteurs en scène du vingtième siècle qui choisirent la sobriété extrême ou le symbolisme dans leurs représentations des scènes de violence de *Julius Caesar* et de *Titus Andronicus*. Robert Atkins fut le premier à mettre en scène *Titus Andronicus* dans sa version originale, en 1923, après presque trois siècles d’absence de productions de cette tragédie sur les scènes professionnelles londoniennes. Il ne s’agissait pas tant d’une volonté personnelle de redonner vie à cette pièce que d’une opération promotionnelle de la part des dirigeants du théâtre *The Old Vic* qui avaient présenté l’intégralité du canon shakespearien à l’exception de la première tragédie. Il n’existe que peu de traces de cette production, mais un article publié suite aux premières représentations fait état d’une mise en scène très sobre de la violence et des effusions de sang liées à la blessure<sup>290</sup>. Le critique fut cependant choqué par le nombre d’actes de barbarie qui ponctuent la pièce et qu’il énumère dans son article avec incrédulité. Malgré la sobriété de la représentation des nombreuses blessures et mutilations qui ponctuent la pièce, dix personnes en moyenne étaient victimes de malaises et devaient être évacuées durant chaque représentation. Ce chiffre impressionnant est certainement lié au fait que les spectateurs des années vingt n’étaient pas habitués à la représentation de la violence, plus tard banalisée par le cinéma et la télévision. Il semble cependant possible de trouver d’autres causes à la forte émotion suscitée chez les spectateurs lors de ces représentations. Dans la production de Robert Atkins, la sobriété dans le traitement des scènes de violence fait écho à la simplicité des décors et des accessoires empruntée au New Stagecraft. La tentation

---

<sup>290</sup> *The Referee*, Londres, Oct. 14, 1923. Reproduit dans : P.C. Kolin, éd., *Titus Andronicus : Critical Essays*, Londres, Garland, 1995, pp. 381-383.

du réalisme, condamné à n'être qu'imparfait au théâtre, est rejetée par Atkins qui laisse à son public le soin d'imaginer les rues de Rome, les sombres recoins de la forêt, mais aussi l'horreur des scènes de violence. La force de cette production réside peut-être dans la mise à contribution constante de l'imaginaire du spectateur : sans doute l'esprit humain, comme le suggère Edmond Jones, est-il capable de produire des images beaucoup plus effrayantes que celles issues des effets spéciaux mis en œuvre dans certaines productions.

C'est cette conception de la mise en scène qu'adopta Peter Brook en 1955 lorsqu'il adapta *Titus Andronicus* pour la Royal Shakespeare Company avec Laurence Olivier dans le rôle éponyme. Au-delà de la simplicité des décors et des accessoires, Peter Brook introduisit le symbolisme dans la représentation des blessures et des saignements. Il utilisa par exemple des rubans rouges pour signifier les flots de sang coulant des poignets et de la bouche de Lavinia. En représentant le sang par un objet qui ne peut que le symboliser et ne sera en aucun cas confondu avec le sang véritable, Brook joue avec ce que Coleridge nomme « The willing suspension of disbelief » : la capacité du spectateur à faire abstraction des limites de la représentation théâtrale pour se croire ou s'imaginer devant une scène réelle. Par le biais du symbole, le metteur en scène rappelle à son public qu'il est au théâtre et établit ainsi une distance entre le spectateur et la réalité dérangeante de la blessure, tout en proposant une représentation esthétique et puissante de la scène. Le choix du symbolisme ne s'appliquait cependant pas à l'ensemble de la production de Brook. Après la première représentation, le *Daily Express* publia un article décrivant les réactions des spectateurs<sup>291</sup>. L'article fait état de vingt personnes évacuées suite à des malaises, nécessitant un rappel d'ambulanciers volontaires. Un porte-parole de la RSC expliqua ces évanouissements de la manière suivante : « Well, the Titus scene is quite effective... there's a nice scrunch of bone off-stage while Titus cuts off his hand. That's when most people faint ». L'utilisation de l'adjectif *nice* pour qualifier les bruits d'os brisés montre bien que l'auteur de ce commentaire voyait ce trait de réalisme comme un clin d'œil à la réputation gore de la première tragédie. Il explique ensuite plus sérieusement le grand nombre d'évanouissements par le fait que certains spectateurs avaient dû rester debout par manque de places assises tant la production avait de succès. L'article du *Daily Express* semble suggérer que la *blood tragedy* fut généralement perçue comme plus divertissante que choquante. Il précise cependant que deux lettres de plainte furent adressées à la RSC. L'une provenait d'un prétendu amateur de Shakespeare qui ne pouvait croire que son dramaturge préféré ait écrit une œuvre si « horrible et répugnante ». Le second courrier contenait un poème écrit par une vieille dame et qui condamnait la

---

<sup>291</sup> *Daily Express*, 24 October 1955. Archives du Shakespeare Institute, Stratford upon Avon.

production ; l'auteur de cette lettre précisait qu'elle avait envoyé une copie de son poème à l'Archevêque de Canterbury. Cet article précisait enfin que les ventes du bar de la RSC atteignaient des records à chaque représentation de *Titus Andronicus*. Un officiel expliquait d'ailleurs à ce propos : « It seems people need a stiffener to quieten their nerves... ».

Ces observations semblent indiquer que malgré le symbolisme adopté dans certaines scènes, la pièce troublait fortement certains spectateurs de l'après-guerre. En réponse à l'article du *Daily Express*, Peter Brook publia deux jours après le commentaire suivant dans le même quotidien :

*What is the difference between seeing someone slaughtered on the stage – or screen – with a pistol or with a dagger? Yet a dagger produces all this fuss. Every fortnight I see some films or other positively littered with corpses. In my researches on this play's production in Elizabethan times (and they have been pretty extensive) I can find no record of anyone fainting – is our generation become so lily-livered?*<sup>292</sup>

Le commentaire de Brook indique un changement dans la perception des scènes de violence, une certaine banalisation de l'image de l'effusion de sang due à l'abondance de productions cinématographiques rythmées par les meurtres. Le metteur en scène s'étonne de la sensibilité excessive de son public, pourtant habitué à l'image de la violence. Il faut cependant souligner que le cinéma des années 1950, de par la pellicule noir et blanc, imposait une certaine distance entre le spectateur et l'effusion de sang. De plus, la censure rendait impossible des scènes trop sanglantes et le cinéma américain était à l'époque bien loin du réalisme et de l'audace pourtant antérieur de Sergeï Eisenstein qui en 1924 tournait une scène d'abattage dans *La Grève*, laissant se répandre devant l'objectif les flots de sang d'une vache égorgée et agonisante. Dans l'Angleterre de l'après-guerre, l'illusion donnée par le théâtre était encore supérieure à celle que le cinéma présentait communément. Ceci explique peut-être pourquoi les éléments de représentation réaliste introduits par Brook étaient ressentis comme choquants par certains spectateurs des années cinquante.

Les mises en scène des décennies suivantes, et notamment la production RSC de Deborah Warner en 1987, ont pour la plupart suivi le modèle de Brook et de Atkins en présentant des décors minimalistes et des scènes de violence dépourvues de *stage blood* ou fortement stylisées. Daniel Mesguich a notamment montré dans une mise en scène parisienne de 1989 que les blessures de *Titus Andronicus* pouvaient garder toute leur force évocatrice sans même que les actes de violence ne soient montrés. Dans la première scène de l'adaptation de

---

<sup>292</sup> *Daily Express*, 26 October 1955. Archives du Shakespeare Institute, Stratford upon Avon.

Mesguich par exemple, Mutius s'écroule sur la scène sans avoir été frappé par son père. Dans cette production française, les blessures et les mutilations sont représentées de manière symbolique par la dégradation du décor : la scène est entourée de pans de bibliothèque, représentant Rome et la civilisation, qui s'écroulent en partie à chaque acte de violence suggéré. Tout au long de la pièce, Chiron poignarde une colombe morte tandis que son frère Demetrius prend des livres au hasard des rayonnages qui entourent la scène pour en arracher les pages et les froisser une à une. Cette représentation hautement symbolique permet à cette production d'introduire une distance protectrice entre le spectateur et la violence physique de la tragédie sans occulter le sémantisme des blessures, essentiel à la compréhension de la pièce : la présence opprimante de l'horreur et de la violence est ressentie par le public par la chute de livres sur la scène et par la dégradation des symboles de la civilisation et de la paix.

*Julius Caesar*, la seconde tragédie romaine de Shakespeare, a également fait l'objet de nombreuses adaptations symbolistes. Soulignons que le meurtre de Caesar, et la manipulation du sémantisme des blessures du cadavre par Mark Antony, constituent un épisode charnière de la tragédie. La juste représentation du motif de la blessure et de ses enjeux apparaît dès lors essentielle à la mise en scène du drame. Julius Caesar poignardé par huit assassins qui, suite à la violence du rituel, plongent leurs lames, leurs mains et leurs bras dans le sang de la victime sacrificielle : voici une scène qui appelle des choix artistiques efficaces. Bien que la seconde tragédie romaine soit moins empreinte de violence que *Titus Andronicus* et malgré le sémantisme essentiel de l'effusion de sang dans la scène centrale, de nombreux metteurs en scène ont opté pour un traitement symbolique de la violence du régicide. Dans la production RSC de 1995, dirigée par Peter Hall et présentée au *Royal Shakespeare Theatre*, le meurtre de Caesar était exécuté avec beaucoup de sobriété. Malgré le peu de sang versé sur scène, la violence de la chute de Caesar était parfaitement représentée : il descendait les escaliers du sénat alors que les conspirateurs, habillés de rouge vif, le poignardaient. Les jeux sur la symbolique des couleurs, évocatrices du sang frais du sacrifice, ainsi que la verticalité du mouvement, se substituaient alors à l'effusion de sang réaliste pour suggérer le rituel du sacrifice et la chute de Caesar. En 1991, dans une mise en scène de Steven Pimlott au *Royal Shakespeare Theatre*, l'utilisation d'une musique au rythme incantatoire permettait de signifier la dimension rituelle du meurtre de Caesar en évitant l'utilisation massive de *stage blood*.

En revanche, la révélation du cadavre de Caesar paraît indispensable à l'expression de la dissociation de son corps naturel et de son être politique qui survit tout au long de la pièce,

symbolisé par le fantôme venant troubler le sommeil de Brutus avant la bataille des plaines de Philippes. Dans une production RSC de 1988, dirigée par Terry Hands au Barbican Centre de Londres, le corps de Caesar était apporté sur le devant de la scène dans un cercueil que Mark Antony ouvrait face aux spectateurs. Dans cette adaptation, le public pouvait par la suite apercevoir l'ombre de Caesar parmi les flammes en arrière plan de la bataille opposant les partisans conjurés aux alliés de Mark Antony.

Nous retrouvons ces mêmes procédés dans d'autres interprétations de la RSC. En 1991, la toge de Caesar est tendue à la verticale et Mark Antony montre du doigt l'entaille causée par chaque coup de poignard, comme s'il commentait une carte géographique, avant de retirer l'étoffe, exposant ainsi le cadavre de Caesar au public. En 1995, au Royal Shakespeare Theatre, le visage de Caesar apparaissait en arrière plan de la scène de bataille, assistant à la chute de ses assassins. Ces procédés utilisés par la Royal Shakespeare Company, à mi-chemin entre le réalisme du cadavre et le symbolisme des effigies impériales, parviennent à exprimer les enjeux du corps blessé. Ils permettent au spectateur de saisir la dualité du corps impérial, partagé entre une enveloppe charnelle que la blessure peut atteindre et un corps politique au statut presque divin.

Il semble que les metteurs en scène de la RSC aient en majorité choisi de représenter le cadavre de Caesar de manière réaliste afin de ne pas perdre de vue la dichotomie entre la faiblesse du corps naturel et l'immortalité de l'esprit suggérée par l'apparition du fantôme de Caesar avant la bataille de Philippes. Il est cependant surprenant de constater que très peu de productions ont maintenu ce réalisme lors de la scène du meurtre, une scène qui se caractérise dans la plupart des adaptations RSC de *Julius Caesar* par une grande parcimonie dans les effusions de sang. La compréhension du régicide comme un acte de violence sacrificielle est ainsi rendue difficile par l'absence ou la trop grande discrétion du sang de Caesar dont le sémantisme glissant devrait souligner l'échec du sacrifice en se transformant en sang criminel par le discours de Mark Antony.

Les deux premières tragédies romaines de Shakespeare firent l'objet de plusieurs adaptations cinématographiques et télévisuelles à la fin du vingtième siècle. Ces productions variées présentent des choix artistiques différents face au traitement du motif de la blessure, hésitant entre le respect des conventions théâtrales et le réalisme autorisé par les techniques propres au cinéma. La première adaptation filmique de *Titus Andronicus* fut tournée par la BBC en 1985 dans le cadre des *BBC Television Shakespeare*. Comme l'adaptation de Robert Atkins en 1923, il s'agissait là d'un impératif commercial plus que d'une volonté de faire apprécier cette

pièce peu connue du grand public. La BBC avait en effet tourné l'intégralité du canon shakespearien à l'exception de la première tragédie et devait consentir à cet effort pour prétendre disposer des œuvres complètes. Jane Howell, qui avait déjà travaillé pour les *BBC Television Shakespeare*, fut choisie pour cette tâche. Sans doute plus que tout autre metteur en scène de théâtre, elle fut confrontée au choix problématique du réalisme ou du symbolisme dans les scènes de violence. Il était évident que le symbolisme utilisé par Brook et ses successeurs ne correspondait pas aux attentes des téléspectateurs de Jane Howell. Il fallait mettre à l'écart les rubans rouges et autres conventions théâtrales pour exploiter toutes les techniques autorisées par un tournage en studio. Le choix du réalisme dans le traitement de la violence apparaissait donc comme une nécessité, et Jane Howell utilisa avec brio le peu de moyens des studios BBC pour tourner des scènes de mutilation et de meurtre d'un grand réalisme. Des jets de sang sortaient du poignet sectionné de Titus et les membres et têtes tranchées supportaient d'être filmés avec insistance.

Cependant, si le réalisme des scènes de blessures et de mutilations pouvait rivaliser avec celui du grand écran, les décors de la production BBC étaient ceux d'une simple pièce filmée. Howell avait en effet décidé de tourner *Titus Andronicus* dans un unique espace circulaire et avec un minimum d'éléments de décor, comme elle l'avait fait précédemment pour le *Richard III* des *BBC Television Shakespeare*. Jane Howell, qui a débuté sa carrière de metteur en scène au théâtre, justifiait ce choix en expliquant que lorsqu'un personnage dit être dans la forêt, il n'est pas nécessaire de créer un décor arboré ou de tourner la scène en forêt : selon elle, l'utilisation d'un décor réaliste empêche le spectateur de créer sa propre image mentale des scènes. Si cet argument semble valable, il est également applicable aux scènes de violence : en créant des effusions de sang parfaitement réalistes, Howell prive son spectateur d'un travail d'interprétation et d'imagination. Cette incohérence entre le réalisme de la violence et le symbolisme des décors est certainement le défaut principal de la production BBC. La spécificité du télévisuel n'est pas prise en compte par Jane Howell et le grand réalisme des scènes de violence fait naître chez le spectateur certaines attentes qui ne sont pas satisfaites. Après une scène réaliste lui offrant une illusion crédible, le retour au symbolisme et aux conventions théâtrales apparaît comme une rupture de l'illusion obligeant le spectateur du film à faire un effort d'imagination qu'il n'était pas prêt à consentir. L'alternance du réalisme et du symbolisme dans cette production entraîne ce que Charles Lamb nomme « the

hateful incredible »<sup>293</sup>, en opposition à la notion de « willing suspension of disbelief »<sup>294</sup> exprimée par Coleridge : le minimalisme des décors n'apparaît pas comme un choix artistique du symbolisme mais comme une incapacité de la part du metteur en scène à maintenir un réalisme suffisant pour que le spectateur adhère à l'illusion. En dépit de cette inadéquation entre réalisme et symbolisme dans la production de Jane Howell, la qualité esthétique de son travail sur la représentation de la violence est indéniable.

Ce traitement esthétique des scènes de blessure est également présent dans l'adaptation cinématographique réalisée en 1998 par Julie Taymor et intitulée *Titus. The Fall of an Empire. The Descent of a Man*. Taymor avait déjà travaillé sur une mise en scène de *Titus Andronicus* pour le TFNA (Theatre For a New Audience) en 1994. Dans le programme de cette production, Taymor cite le travail de Peter Brook comme sa principale source d'inspiration. En dépit de cet héritage théâtral du symbolisme, Julie Taymor a su utiliser les méthodes de production modernes pour créer une adaptation cinématographique réaliste, crédible, et cohérente d'un point de vue esthétique. La première scène du film montre le jeune Lucius habillé en jogging, jouant avec de petits soldats en plastique sur une table de cuisine et s'amusant à les couvrir de ketchup comme pour donner plus de réalisme à sa mise en scène. Soudain une explosion détruit le mur de la cuisine et la caméra plonge, dans la brèche créée, vers une gigantesque arène romaine où Titus en armure passe en revue ses troupes et rend un dernier hommage à ses fils morts au combat. Les soldats en plastique deviennent réels et le ketchup que l'enfant versait allègrement se retrouve dans les effusions de sang réalistes qui rythment l'adaptation. Cette proximité du jeu de guerre et d'une scène de fiction hautement réaliste permet au spectateur de prendre conscience de la nature fictive du spectacle qui lui est proposé.

Si les effets spéciaux et les moyens techniques mis en œuvre par Taymor rendent cette fiction crédible aux yeux du spectateur, celui-ci n'en est pas moins le témoin d'un jeu orchestré par le dramaturge et par le metteur en scène. Cette prise de conscience de la nature fictive de la représentation permet au spectateur de mieux concevoir le décor de cette pièce comme un lieu imaginaire, composé de repères culturels et temporels irréconciliables, évoquant les anachronismes de la scène élisabéthaine. Contrairement aux décors de Jane Howell, les espaces utilisés pour le tournage de *Titus* apparaissent d'emblée comme le fruit d'une créativité et d'un onirisme qui caractérisent aussi les scènes de violence de cette production et

---

<sup>293</sup> Charles Lamb, « On the Tragedies of Shakespeare », *The Reflector*, 1811, reproduit dans *Shakespeare Criticism* (p.215-240), D. Nichol Smith, éd., Oxford, Oxford University Press, 1916, p. 237.

<sup>294</sup> Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, Oxford, Oxford University Press, 1985 (1817), p. 314.



la représentation des blessures. La scène du banquet par exemple est traitée avec beaucoup de réalisme mais aussi avec une esthétique très originale. En effet, après que Titus a brisé la nuque de sa fille et poignardé l'impératrice, l'empereur se saisit d'un chandelier dont il se sert pour tuer Titus. Lucius se précipite alors à son tour sur Saturnin et lui enfonce une cuillère dans la gorge avant de l'abattre d'une balle de pistolet. Le choix fantaisiste de ces armes dans une scène de violence réaliste permet de rappeler aux spectateurs qu'ils sont face à une création imaginaire et qu'ils doivent eux aussi s'investir dans cette création en acceptant ces incongruités. En jouant sur le concept de « suspension of disbelief », Julie Taymor parvient ainsi à mêler avec succès le réalisme qui caractérise l'image cinématographique à la richesse des symboles hérités du théâtre et qui permettent une plus grande liberté dans la création.

Les choix artistiques réalisés dans les adaptations de *Titus Andronicus* par Jane Howell pour la télévision et par Julie Taymor pour le cinéma peuvent être comparés à ceux effectués dans deux productions importantes de *Julius Caesar*, l'une réalisée par Herbert Wise pour les *BBC Television Shakespeare* en 1979, la seconde par Mankiewicz et destinée au grand écran (1953).

La production BBC de *Julius Caesar* comporte de nombreux traits communs avec le *Titus Andronicus* de Jane Howell. Si l'effusion de sang est représentée de manière réaliste, les décors et les costumes sont ceux d'un théâtre amateur. Les Romains vêtus de T-shirts et de draps froissés, parfois affublés d'armures en plastique et évoluant dans un décor minimaliste ne permettent pas de soutenir l'illusion réaliste vers laquelle tend la représentation des blessures et des effusions de sang. En dépit d'une quantité importante de *stage blood* répandu, ces scènes parviennent d'ailleurs rarement à atteindre le réalisme qu'elles semblent viser. Le bruit de tomate écrasée qui accompagne le glaive suicidaire de Cassius, à l'Acte V, scène 3, est perçu comme un élément du *hateful incredible* déjà largement suggéré par la pauvreté du décor. De par l'incohérence des ambitions réalistes et du peu de crédibilité des décors, des effets spéciaux et des acteurs, il se dégage de cette production une impression d'échec de l'illusion. Comme le *Titus Andronicus* de Jane Howell, cette adaptation montre que les attentes des téléspectateurs sont toutes autres que celles du spectateur d'une pièce de théâtre. Le choix du réalisme dans la représentation des scènes de violence à l'écran doit être pleinement assumé et appelle une cohérence de l'illusion dans les décors et les costumes.

L'adaptation cinématographique de Mankiewicz présente quant à elle un traitement différent des scènes de violence et de leur toile de fond. Le choix artistique est celui de la sobriété de l'image. L'utilisation du noir et blanc alors que le Technicolor était déjà la norme est un

moyen de mettre à l'écart le réalisme. Le traitement stylisé des scènes de violence correspond ici aux décors composés de tentures et d'éléments architecturaux évoquant la Rome antique. Cette adaptation de 1953 souvent proche de la pièce filmée est donc parfaitement cohérente d'un point de vue esthétique. Cependant, le refus du réalisme et le choix du noir et blanc ainsi que d'une violence suggérée semblent impliquer la perte de l'image de la transformation du sang sacrificiel en sang criminel, élément essentiel de la structure dramatique de *Julius Caesar*.

Les récentes mises en scène de *Julius Caesar* et de *Titus Andronicus* par la Royal Shakespeare Company, datant respectivement de 2002 et 2003, se caractérisent par un grand réalisme dans la représentation des actes de violence et par la quantité de sang versée sur les planches.

Le *Julius Caesar* mis en scène par Edward Hall en 2002 débute par l'entrée triomphale de Caesar et de sa suite. Après avoir reçu la bénédiction de son mentor, Antony ouvre une trappe sur la scène pour en extraire un chaudron plein de sang ; il verse alors le liquide vermeil sur sa tête et sur ses épaules avant de quitter la scène en courant. Interrogé à ce sujet, Edward Hall m'expliqua dans un courrier que ce cérémonial sanglant avait bien eu lieu le jour du dernier triomphe de Caesar et qu'il lui semblait important de le mettre en scène :

*The use of stage blood at the beginning of 'Caesar' was to give a sense of the pagan festival of the 'Lupercal' which is happening on the day of the beginning of the play. Mark Antony who was a chief participant in the festival was covering himself in blood before racing against other young men around Palatine hill.*<sup>295</sup>

Bien que les festivités et la course de Mark Antony soient évoquées dans l'incipit de *Julius Caesar*, « Caesar: Forget not in your speed, Antonio, / To touch Calpurnia, for our elders say / The barren, touchèd in this holy chase, / Shake off their sterile curse »<sup>296</sup>, il n'est, en revanche, fait aucune mention du bain de sang de Mark Antony dans le texte de Shakespeare. Cet ajout dans les premières minutes de la tragédie est expliqué par le metteur en scène de la manière suivante : « the introduction of so much blood at the beginning of the play sets the right tone for what the audience clearly knows is going to be a story dealing with a gruesome murder »<sup>297</sup>. Dès les premiers instants, le caractère essentiel de l'effusion de sang et de la blessure est ainsi souligné par le metteur en scène. Dans cette production, la représentation du meurtre allait au-delà du simple réalisme ; Caesar était transformé en une véritable fontaine de

---

<sup>295</sup> Correspondance du 18 avril 2002 avec Edward Hall.

<sup>296</sup> *Julius Caesar*, I.ii.8-11.

<sup>297</sup> Correspondance du 18 avril 2002 avec Edward Hall.

sang dans lequel les conjurés venaient peindre leurs mains et leurs bras jusqu'aux coudes. Plus avant dans la pièce, lors des scènes de combats de l'Acte V, les soldats romains à l'agonie prenaient soin de laisser de grandes traces de sang sur les murs blancs qui entouraient la scène du Barbican Theatre. À la vue des réactions du public, il est évident que cette légère exagération des effusions de sang contribuait au succès de la production. La boutique de la Royale Shakespeare Company proposait d'ailleurs au spectateurs des flacons de *stage blood* en souvenir de cette production.

Fig.32 : Le cadavre ensanglanté de Julius Caesar (Ian Hogg) face à Mark Antony (Tom Mannion) dans la production d'Edward Hall (RSC, 2002).



Il semble qu'Edward Hall ait utilisé dans cette adaptation les attentes d'un public habitué à la représentation de la violence et à la dimension parodique de l'effusion de sang introduite par les films gores des années 1980 et 1990 comme *Braindead*<sup>298</sup> de Peter Jackson ou *The Evil Dead*<sup>299</sup> de Sam Raimi. Ce mode de représentation qui autorise le spectateur à rire de la violence lui permet également, dans le cadre de la production d'Edward Hall, de prendre conscience de sa propre cruauté face à l'austérité des développements tragiques qui suivent les scènes où l'effusion de sang liée à la blessure est volontairement exagérée. Cette alternance entre l'absurde et le pathétique, présente dans la structure de *Titus Andronicus*, est appliquée avec succès à la seconde tragédie romaine de Shakespeare et contribue à une mise en scène efficace et dynamique.

Curieusement, la violence exacerbée qui caractérise la première *blood tragedy* shakespearienne est atténuée par Bill Alexander dans sa production de *Titus Andronicus* pour

<sup>298</sup> Peter Jackson, *Braindead*, Nouvelle-Zélande, WingNut Films, 1992.

<sup>299</sup> Sam Raimi, *The Evil Dead*, USA, Renaissance Pictures, 1981.

le Royal Shakespeare Theatre en 2003. Cette adaptation présente en effet un mélange de réalisme et de sobriété dans la représentation de la violence. Dans la première scène de l'Acte III par exemple, Aaron tranche lentement la main de Titus dont les cris agonisants emplissent la salle alors que des gouttes de sang tombent au sol. Paradoxalement, le meurtre de Mutius par son propre père est abandonné, et la scène du banquet (Acte V, scène 3) est jouée avec beaucoup de sobriété. Il semble ainsi que cette production veuille limiter la représentation de l'effusion de sang à sa fonction diégétique, comme le suggère lui-même Bill Alexander : « The killing of Mutius muddies the sacrifice of Alarbus which is the key episode in establishing the revenge narrative in the play. We should never forget the motives for Tamora's behaviour, and Titus murdering his own son gets in the way of that »<sup>300</sup>. Selon le metteur en scène, persuadé que le premier acte de la tragédie a fait l'objet d'un profond remaniement sous la plume de George Peele, l'épisode de l'infanticide aurait été ajouté au texte de Shakespeare pour permettre à l'acteur jouant le rôle de Tamora de quitter ses vêtements de prisonnière barbare et d'apparaître au balcon parée d'un costume d'impératrice. L'exclusion de ce premier meurtre sur scène, que Bill Alexander justifie par la primauté de la fluidité et de la clarté de l'action sur le respect d'un texte dont l'autorité est selon lui douteuse, peut cependant être perçue comme allant à l'encontre de la représentation d'une violence souvent gratuite et exacerbée, trait essentielle de la *blood tragedy* shakespearienne. Alors que Edward Hall introduit l'image du sang sacrificiel dans la première scène de sa production de *Julius Caesar* pour donner d'emblée le ton d'une tragédie fondée sur la violence du meurtre rituel, Bill Alexander fait quant à lui le choix d'oblitérer un épisode annonciateur de l'un des thèmes majeurs de *Titus Andronicus* : la mutilation et la blessure contre nature.

Dans l'ensemble de sa production, le metteur en scène de la RSC prend ses distances à l'égard de la blessure montrée et de l'effusion de sang : « I tried to keep the amount of blood to a minimum because it is too much alienating (...). In the case of all the violence, all I was trying to do was to tell the story as clearly and honestly as possible »<sup>301</sup>. Ce mode de représentation a pour conséquence de priver les scènes de violence de la dimension de divertissement qui semble les caractériser dans le texte de Shakespeare. Notons que *Titus Andronicus* fut composée à une époque où les tortures et les exécutions capitales constituaient autant de spectacles populaires dont se réjouissaient les Londoniens, ce qui explique sans doute en partie la fonction complexe de l'effusion de sang dans cette pièce. La violence de la

---

<sup>300</sup> Correspondance avec Bill Alexander, décembre 2003.

<sup>301</sup> *Ibid.*

première tragédie de Shakespeare semble toujours osciller entre l'horreur et le grotesque, comme le souligne Jonathan Bate dans le programme de cette même production : « there is actually a very narrow borderline between tragedy and farce. Four hundred years before the *enfants terribles* of modern Hollywood, he sees that audiences love the shock of a rollercoaster ride from violence to humour ». Ce jeu de la violence et de l'humour, bien connu du public moderne, est par exemple présent lorsque Saturnin prend la décision aussi soudaine qu'absurde de faire pendre l'innocent messenger porteur d'une lettre de Titus (Acte IV, scène 4). Cet acte de violence gratuite est ressenti par le spectateur comme une forme de *comic relief* permettant une certaine détente après la scène des archers, chargée d'émotion et de tension dramatique. De la même manière, les vers prononcés par Titus en montrant du doigt les terrines de chair humaine, lorsque l'empereur demande à voir Chiron et Demetrius, font sourire le spectateur, le distrayant ainsi de la tension tragique de la scène du banquet.

Pourtant, Alexander réfute cette fonction de la violence en expliquant : « Never was any incident of violence intended as 'comic relief', although I expected the audience to take a certain grim satisfaction in the cutting of the brothers throats and their reappearance in a tasty pie! »<sup>302</sup>. Il semble bien étrange de rejeter la dimension parodique et absurde de l'effusion de sang dans une tragédie qui n'a de cesse d'explorer les fonctions contrastives de la violence et de la blessure montrée. Il est en effet difficile de considérer la dimension parodique de l'effusion de sang comme une aliénation de l'œuvre alors qu'elle exerce une véritable fonction dramatique au sein de la première tragédie. Dans l'Acte V, après que le spectateur a souri des préparatifs sanglants du repas cannibale, il est surpris par la violence silencieuse et sobre du meurtre de Lavinia. Le contraste qui oppose alors l'effusion de sang absurde de la scène de cuisine et celle du meurtre d'un enfant aimé met en exergue la cruauté de l'infanticide aux yeux du spectateur.

Plus généralement, en poussant le spectateur à rire de la violence, Shakespeare fait de lui le miroir de la cruauté humaine qu'il met en scène. En effet, celui qui est capable de rire des jeux de mots de Chiron et Demetrius devant Lavinia (II.iv.1-10), ou du spectacle d'une mère dévorant sa propre chair, n'est certainement pas plus civilisé que les barbares qui menacent la Rome de Shakespeare. Alors que cette Rome qui a tous les traits de l'Angleterre élisabéthaine bascule vers la barbarie, le spectateur de Shakespeare, sujet d'un empire naissant qui se voudrait l'égal de la civilisation romaine, est invité à suivre ce mouvement et à prendre conscience de la barbarie inhérente à tout être humain. Il paraît dès lors important de respecter

---

<sup>302</sup> Correspondance avec Bill Alexander, décembre 2003.

la démesure de la violence dans toute mise en scène de *Titus Andronicus*, afin de ne pas priver le public d'une dimension essentielle de l'effusion de sang et de la représentation des blessures et de la mutilation.

Fig.33 : Lavinia mutilée (Eve Myles) dans les bras de Titus (David Bradley), dans le *Titus Andronicus* par Bill Alexander pour la RSC, 2003. Photo : John Haynes.



L'étude des diverses productions théâtrales et cinématographiques de *Julius Caesar* et *Titus Andronicus* permet de dégager certaines conclusions quant aux différents modes de représentation de la blessure et de l'effusion de sang qui lui est associée. Au cinéma comme à la télévision, la recherche du réalisme que permettent les techniques propres au film, tels que le hors-champs, le montage et les effets spéciaux, paraît nécessaire pour répondre aux attentes d'un public passif et habitué à la vraisemblance. Le théâtre à l'inverse, de par le rôle actif qu'il donne à son public, peut osciller entre réalisme et symbolisme, comme l'a démontré l'étude du *Titus Andronicus* de Peter Brook. Il ne faut cependant pas oublier que les pièces de Shakespeare furent écrites pour des théâtres où la possibilité du réalisme était exclue, comme le rappelle Granville Barker. Si le texte shakespearien est si suggestif, si propice à éveiller l'imagination, c'est certainement pour compenser la relative pauvreté de la scénographie élisabéthaine. La constante oscillation des productions théâtrales étudiées dans ce chapitre entre le réalisme et le symbolisme dans la représentation des blessures apparaît ainsi comme le résultat d'un dilemme opposant l'impérieuse nécessité de la vraisemblance soulignée par Edmund Burke, et la volonté de ne pas entraver le travail d'imagination du spectateur face à

un texte suggestif destiné à pallier les limites que connaissait le réalisme théâtral au seizième siècle.

### 3) Un dialogue entre la scénographie et le texte

Il convient alors de s'interroger sur la possibilité d'un effet de redondance entre les images suggérées par le texte shakespearien et leurs corrélats scéniques. Lorsque l'illusion est trop parfaite, lorsque le réalisme ne laisse aucune place à l'imaginaire, l'image montrée interfère avec l'image suggérée par la description ou par la métaphore. Afin de mieux saisir les enjeux de l'équilibre du dire et du montrer, il est nécessaire d'étudier les liens langagiers qui unissent le texte dramatique au corps de l'acteur.

Maïté Snauwaert, chercheur en littérature contemporaine à l'Université de Montréal et auteur d'un article sur le langage du corps, identifie le théâtre comme le lieu privilégié d'une association du langagier et du charnel. Tout d'abord, à l'occasion du spectacle dramatique, le corps est l'espace et le médium d'une réalisation physique des images évoquées par le texte. Ensuite, à l'instar d'une parole, il permet de rendre publique l'œuvre théâtrale. Selon Maïté Snauwaert, cette double fonction langagière correspond à un rôle essentiel du langage du corps au théâtre :

*De ce rapport double au spectacle et au théâtre, le terme de performance rend bien compte : à la fois au sens de la performance physique, celle du comédien, du danseur ou du plasticien, et au sens du performatif d'Austin dans le langage, correspondant à un discours qui fait ce qu'il dit, qui réalise cela même qu'il énonce par le fait même de l'énoncer. Double sens dont l'un est propre au champ de la représentation, du spectacle vivant, l'autre au langage, et dont la conjonction invite à envisager un rapport corps-langage de l'ordre d'une théâtralité agie, de la réalisation corporelle d'un discours.<sup>303</sup>*

Cette notion d'une réalisation corporelle du discours, d'une théâtralité du mouvement et de l'action, permet de mieux comprendre l'importance du langage du corps, et plus particulièrement celle du statut langagier de la blessure. Sur scène, l'ouverture des chairs peut être associée à la fonction performative de la langue ici mentionnée par Maïté Snauwaert. Rappelons que selon le philosophe anglais John Langshaw Austin, auteur de *How to do Things with Words*, un énoncé peut permettre au locuteur d'agir par la parole : une phrase telle que « je vous le donne », permet d'effectuer une action, un transfert de propriété, sans qu'il soit nécessaire de recourir au geste. Observons maintenant le vers suivant, extrait du

---

<sup>303</sup> Maïté Snauwaert, « Langage du corps : une extension métaphorique? », dans *Le corps, la structure. Sémiotique et mise en scène*, Textes réunis par Jean-Michel Devésa, Bordeaux, Pleine page éditeur, 2004, pp. 95-96.

second acte d'*Othello* : « 'Swounds, I bleed still. I am hurt to th' death »<sup>304</sup>. Ces paroles prononcées par Montano, qui vient d'être mortellement blessé, sont révélatrices de la dimension performative du texte shakespearien, mais aussi de la complexité du langage du corps au sein de l'expérience théâtrale. Que la blessure soit physiquement représentée ou non, elle est actualisée, rendue publique, par le discours de Montano. En décrétant qu'il vient d'être blessé mortellement, le personnage suscite à l'esprit du spectateur l'image d'une plaie aux saignements abondants : « I bleed still ». Les vers de Montano peuvent être considérés comme un énoncé performatif car ils se substituent à une blessure montrée, représentée. Face à cette actualisation de la blessure par le truchement du texte dramatique, sa représentation à la surface du corps de l'acteur peut également être perçue comme une forme de langage : un langage du corps qui se ferait l'écho ou l'incarnation des blessures décrites. Cependant, si la scène de théâtre peut être le lieu de la cohérence de l'énoncé performatif et du langage du corps, le danger est grand de voir le langage du corps et de la représentation devenir redondant face aux images suggérées par le texte, notamment dans les productions dites réalistes.

L'étude des différentes mises en scène d'un texte particulièrement imagé doit permettre de mieux comprendre cette possible dérive de l'illusion scénique. La combinaison la plus notable d'une blessure à la fois montrée et décrite est certainement l'apparition de Lavinia déflorée et mutilée devant son oncle Marcus, dans *Titus Andronicus* :

*Marcus: Who is this – my niece that flies away so fast?  
 Cousin, a word. Where is your husband?  
 If I do dream, would all my wealth would wake me.  
 If I do wake, some planet strike me down  
 That I may slumber an eternal sleep.  
 Speak, gentle niece, what stern ungentle hands  
 Hath lopped and hewed and made thy body bare  
 Of her two branches, those sweet ornaments  
 Whose circling shadows kings have thought to sleep in,  
 And might not gain so great a happiness  
 As half thy love. Why dost not speak to me?  
 Alas, a crimson river of warm blood,  
 Like to a bubbling fountain stirred with wind,  
 Doth rise and fall between thy rosèd lips,  
 Coming and going with thy honey breath.*

---

<sup>304</sup> *Othello*, II.iii.156.



*But sure some Tereus hath deflowered thee  
 And, lest thou should detect him, cut thy tongue.  
 Ah, now thou turn'st away thy face for shame,  
 And notwithstanding all this loss of blood,  
 As from a conduit with three issuing spouts,  
 Yet do thy cheeks look red as Titan's face  
 Blushing to be encountered with a cloud.  
 Shall I speak for thee? Shall I say 'tis so?*<sup>305</sup>

La première moitié de la tirade de Marcus, reproduite ci-dessus, décrit de diverses manières les blessures de Lavinia. Cette scène, problématique aux yeux des metteurs en scène, peut être lue comme une recherche des possibilités et des limites de l'adjonction de l'image à la description, de la part d'un dramaturge produisant sa première tragédie. Du fait de sa longueur, de l'horreur de ses images et de la complexité des références mythologiques qu'elle contient, la tirade de Marcus semble avoir pour objectif la création d'une image mentale évocatrice du sublime, d'une hypotypose constituée par la juxtaposition de divers motifs hérités notamment des *Métamorphoses* d'Ovide. La présence sur scène du corps blessé de Lavinia constitue un problème pour le metteur en scène, en raison de la longueur de son apparition silencieuse et de la tirade descriptive qui lui est associée, comme le souligne Jean-Pierre Maquerlot à l'occasion d'un article portant sur la théâtralisation de l'horreur dans *Titus Andronicus* :

*Lavinia est présente sur scène pendant cinq cents vers, ce qui est très long, comme si Shakespeare voulait faire du corps mutilé le motif visuel primordial de la pièce. (...) il exploite ad nauseam les possibilités expressives de la mutilation de la fille, du père et des frères tant sur le plan du spectacle que sur celui du discours.*<sup>306</sup>

Le mutisme et l'immobilité du corps de Lavinia, opposés à la rhétorique ovidienne de Marcus, soulèvent la question des limites des différentes formes de langage en présence et de leur possible juxtaposition. Le corps blessé de Lavinia, représenté sur scène, ne saurait à lui seul évoquer l'ensemble des références culturelles que lui associe la tirade de Marcus. Il est cependant indéniable que les blessures représentées de Lavinia parlent au spectateur de manière plus immédiate et efficace que le discours du frère de Titus.

---

<sup>305</sup> *Titus Andronicus*, II.iv.11-33.

<sup>306</sup> Jean-Pierre Maquerlot, « Théâtraliser l'horreur dans *Titus Andronicus* », dans *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure ; Shakespeare*, Dominique Goy-Blanquet, éd., Collection Sterne, Presses de l'UFR de langues de l'Université de Picardie, 1996, p. 90.

Dans cette tragédie de l'horreur, la présence constante de la blessure représentée semble détourner et parfois même monopoliser l'attention du spectateur aux dépens de la richesse du texte mais aussi de la clarté de l'intrigue, comme le souligne Bill Alexander. De la même manière, Peter Brook met en garde le lecteur de son ouvrage intitulé *The Empty Space* contre la surabondance de l'immédiat et du sensuel. Si le théâtre doit être fait d'images violentes et évocatrices, ces images doivent avoir un but, une raison d'être sur scène en lien avec d'autres images. Lorsque l'image sensuelle n'est suivie de rien, le spectateur retombe dans l'inertie<sup>307</sup>. Dans le cas de *Titus Andronicus*, la tentation est grande pour le metteur en scène d'utiliser de la seule force évocatrice du motif de la blessure pour assurer la cohérence et l'unité du drame, posant ainsi la question de la pertinence du texte, de la blessure évoquée ou décrite. La possibilité d'une mise en scène de la première tragédie de Shakespeare réduite à une succession de blessures, de mutilations et de meurtres représentés, est explorée dans un film d'horreur américain de Christopher Dunne intitulé *Titus Andronicus, William Shakespeare's Savage Epic of Brutal Revenge*<sup>308</sup>. Dans cette adaptation cinématographique, le réalisateur exacerbe la violence dont la tragédie est empreinte. Le sacrifice de Alarbus est par exemple représenté, les mains et la langue de Lavinia sont coupées sur scène, Aaron assassine deux sages-femmes au lieu d'une, et le fils du Maure est écrasé contre un mur par Lucius après la scène du banquet. Si le texte de Shakespeare est respecté, malgré de nombreuses coupes, sa richesse et sa poésie disparaissent complètement en raison de la représentation de la blessure et de la mutilation. Le médiocre film d'horreur résultant de cette expérimentation, qui mit fin à la carrière de réalisateur de Christopher Dunne, souligne les limites du réalisme et les problèmes naissant de l'oblitération du potentiel expressif du texte par une surabondance de l'image. Dans une moindre mesure, la question de l'incompatibilité du texte shakespearien avec une représentation hautement réaliste et reposant sur l'image est soulevée par de nombreuses productions théâtrales et cinématographiques de *Titus Andronicus*.

Ce danger d'une recherche du sensuel dans l'image, souligné par Brook, apparaît notamment lors de l'entrée sur scène de Lavinia qui semble se superposer à la description qu'en fait Marcus. Au cours de la seconde moitié du vingtième siècle, les metteurs en scène de *Titus Andronicus* ont pour beaucoup choisi de privilégier le spectaculaire, transposant le monologue de Marcus en images, alternant entre symbolisme et réalisme. Peter Brook, par exemple, a choisi de couper la tirade ovidienne et de présenter sur scène une Lavinia affublée de longs

---

<sup>307</sup> Peter Brook, *op. cit.*, p. 54.

<sup>308</sup> Christopher Dunne, *Titus Andronicus, William Shakespeare's Savage Epic of Brutal Revenge*, USA, Joe Redner film and production, 1999.

rubans rouges<sup>309</sup>. Soulignons que ces rubans représentant le sang, empruntés au théâtre japonais, sont également utilisés par Ariane Mnouchkine dans ses mises en scène de *Richard II* et *Henry IV Part 1*, respectivement en 1981 et 1984. Cet artifice fut repris en 2006 par le metteur en scène japonais Yukio Ninagawa dans une production de *Titus Andronicus* pour la Royal Shakespeare Company et son Complete Works Festival.

Fig.34 : Vivien Leigh dans le rôle de Lavinia, Fig.35 : Hitomi Manaka dans le rôle de Lavinia,

*Titus Andronicus* de Peter Brook, *Titus Andronicus* de Yukio Ninagawa, Royal Shakespeare Company, 1955. Pour la Royal Shakespeare Company, 2006.



Les adaptations cinématographiques sont ensuite allées plus avant dans la traduction visuelle du monologue. Dans la production de Julie Taymor<sup>310</sup>, la fille de Titus est debout sur un large piquet de bois au milieu d'un champ, Chiron et Demetrius ont attaché à ses poignets sectionnés des branches mortes, sans doute pour lui donner l'apparence d'un épouvantail. Cette référence visuelle à la métamorphose de Daphné, qui pour échapper à son assaillant se transforma en arbre, fait écho au discours ovidien de Marcus. Dans cet épisode qui nécessite un choix entre la représentation physique et la mise en valeur du discours, c'est bien l'image qui est privilégiée. Le monologue ovidien, réduit de plusieurs vers comme dans la production de Brook, disparaît presque derrière la richesse et la beauté des images.

Fig.36 : Laura Fraser dans le rôle de Lavinia,  
Julie Taymor, *Titus*, USA, Urania Pictures and NDF International, 2000.

<sup>309</sup> Prompt book du *Titus Andronicus* de Peter Brook, 1955, RSC / Memorial Theatre – Birthplace Trust Library.

<sup>310</sup> Julie Taymor, *Titus*, USA, Urania Pictures and NDF International, 2000.



Cette scène est significative de l'ensemble de la production de Julie Taymor qui tend à imposer au spectateur sa propre interprétation de l'œuvre, occultant ainsi le texte shakespearien et son pouvoir évocateur. L'image du corps mutilé de Lavinia dans le *Titus* de Julie Taymor illustre l'évolution des techniques cinématographiques liées à l'introduction et à la banalisation des effets spéciaux numériques. Si la contrainte de l'irreprésentable n'existe plus au cinéma, il convient de s'interroger sur la place de l'image suggérée par le texte. Comme le suggère Jane Howell dans une interview accordée au *New York Times* à l'occasion de la diffusion de son *Titus Andronicus*, l'adaptation des pièces de Shakespeare à l'écran tend à réduire la part de l'imaginaire au profit du réalisme de la représentation :

*I don't see the point in a lot of explicit scenery or filming on location. If a character says, 'So, this is the Forest of Arden,' you don't need to have a lot of trees. If you are going to do Shakespeare filmically, then you've got to do it like Kurosawa in *Throne of Blood* and go the whole hog. (...) Once you start having all those palaces, it takes away from people's imagination and ties it down.*<sup>311</sup>

Les propos de Jane Howell, qui distingue les adaptations cinématographiques des pièces filmées destinées au petit écran, mettent en avant les dangers de la traduction visuelle des textes shakespeariens. Les remarques de la réalisatrice sur le réalisme des décors peuvent également s'appliquer à la représentation des scènes de violence, et notamment à la mise en image du monologue de Marcus illustrée par le photogramme reproduit plus haut. Notons que Granville Barker, dans ses *Prefaces to Shakespeare*, met lui aussi en garde les metteurs en scène contre la tentation d'effacer les mots pour laisser place à l'image : « The blue pencil is a dangerous weapon ; and its use grows on a man, for it solves too many little difficulties far too easily »<sup>312</sup>. S'il est aisé de couper le monologue de Marcus et d'en retranscrire les images sur scène ou à l'écran afin d'éviter la redondance du dire et du montré, cette solution prive néanmoins le spectateur du rôle actif que lui confère le texte shakespearien.

<sup>311</sup> Michael Billington, « Shaping a Gory Classic for TV », *New York Times*, 14 Avril 1985, reproduit dans Philip C. Kolin, éd., *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1995, p. 437.

<sup>312</sup> Granville Barker, *op. cit.*, p. 27.

Cette tendance au réalisme correspond sans doute aux attentes des spectateurs appartenant à une culture de l'image dont Peter Brook, qui avait lui-même coupé le monologue de Marcus dans sa production de 1955, observe les effets :

*Is it that we are living in an age of images? Is it even that we must go through a period of image saturation, for the need for language to re-emerge? This is very possible, for today writers seem unable to make ideas and images collide through words with Elizabethan force.*<sup>313</sup>

Dans le drame shakespearien, les images et les idées se rencontrent par l'intermédiaire des mots, et non par celui de l'illusion scénique. Dans le cas précis de l'apparition de Lavinia, le monologue ovidien a pour vocation d'associer des motifs signifiants au corps visible sur la scène. Comme le souligne Jean Pierre Maquerlot, le discours de Marcus apparaît comme une manière de « resémantiser les signes visuels »<sup>314</sup> par la langue et de faire ainsi en sorte que les blessures de Lavinia n'apparaissent pas comme un tableau sublime mais exogène à l'œuvre dramatique.

L'étude des différentes mises en scène du discours de Marcus tend à démontrer que la blessure représentée ne doit pas interférer avec la blessure suggérée. Grâce au texte, le spectateur ayant tout loisir d'imaginer le corps meurtri de Lavinia l'associera tour à tour à une Philomèle violée et mutilée, « But sure some Tereus hath deflowered thee » ou à la Daphné d'Ovide, se changeant en arbre pour échapper aux assauts d'Apollon : « what stern ungentle hands / Hath lopped and hewed and made thy body bare / Of her two branches, those sweet ornaments ». Notons à cet égard que le discours de Marcus rejoint par sa finalité les textes ovidiens dont il est inspiré. Le travail du poète latin, de par sa capacité à faire naître l'image par le texte, semble influencer Shakespeare dans sa recherche d'une écriture évocatrice du visuel. Le sang de Lavinia comparé à « un flot de sang rouge et chaud » (II.iv.22), « jaillissant comme d'un conduit à trois goulots » (II.iv.30) évoque la mort de Pyrame dans les *Métamorphoses* : « de son corps tombé à la renverse le sang jaillit à une grande hauteur ; ainsi le tube de plomb, quand il a subi un dommage, se fend et lance en sifflant par une étroite ouverture de longs jets d'eau, dont la violence déchire l'air »<sup>315</sup>. Soulignons encore que l'ouvrage d'Ovide, traduit en langue anglaise par Arthur Golding entre 1565 et 1567, compta parmi les premiers livres illustrés de la Renaissance, comme le rappelle Jean-Pierre Néraudau, auteur d'une préface des *Métamorphoses* :

---

<sup>313</sup> Peter Brook, *op. cit.*, p. 48.

<sup>314</sup> Jean-Pierre Maquerlot, *op. cit.*, p. 97.

<sup>315</sup> Ovide, *Les Métamorphoses, Livre IV*, Jean-Pierre Néraudau, éd., Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 137.

*Les éditions illustrées des Métamorphoses, fort nombreuses, rendent, en associant le texte à l'image, la force visuelle de ses récits. Les images que suscite son texte sont elles-mêmes le point de départ de créations multiples et qu'il serait interminable d'énumérer. Ce n'est pas le texte, qui a toujours été connu, mais la force de ses images que découvre la Renaissance.*<sup>316</sup>

Au besoin des illustrateurs de retranscrire la force esthétique des *Métamorphoses* correspond certainement à la volonté des réalisateurs et des metteurs en scène d'interpréter et de représenter les blessures décrites dans le texte shakespearien. Le monologue de Marcus, transformant Lavinia en fontaine de sang, peut ainsi être comparé à une page d'Ovide dont l'apparition sur scène de Lavinia doit être l'illustration complémentaire, et non le substitut. En effet, les images engendrées par le texte shakespearien, comme par celui d'Ovide, ne se limitent pas à une dimension esthétique, comme le souligne Néraudau :

*Ovide civilise la sauvagerie, l'apprivoise dans ses formules scintillantes, et fait du désir amoureux, fût-il incestueux, et de la cruauté des destins les sujets possibles d'une conversation mondaine. Le plaisir serait grand à n'être qu'esthétique, et il suffirait à justifier la lecture de l'œuvre. Mais ce serait la réduire gravement que de la lire ainsi, ou de ne la lire qu'ainsi. Certaines métamorphoses, décrites longuement, comme s'il était possible de donner à voir l'inconcevable et de justifier l'indescriptible, sont profondément troublantes, parce que soudain leur monstruosité semble possible.*<sup>317</sup>

Dans un article sur la rhétorique performative intitulé *How to do Things with Words*, en référence à la notion d'énoncé performatif développée par Austin dans un ouvrage portant le même titre<sup>318</sup>, Jean-Pierre Maquerlot analyse la fonction de la tirade de Marcus de la même manière que Néraudau étudie le texte ovidien. Il cite notamment Eugene M. Waith selon qui la description du corps blessé de Lavinia permet au spectateur d'appréhender toute l'étendue de la barbarie des fils de Tamora : « these pleasant images [...] bring the horror that has been committed within the range of comprehension »<sup>319</sup>. En mettant des mots sur la violence, en associant les blessures de Lavinia aux récits mythologiques, Marcus rend l'horreur concevable aux yeux des spectateurs du drame. Tout comme Ovide, Shakespeare utilise la poésie des mots pour donner plus de force à l'horreur des images. Maquerlot observe notamment que la tirade de Marcus est l'occasion pour le dramaturge d'une mise en perspective du discours et de l'action représentée :

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, pp. 33-34.

<sup>317</sup> Ovide, *op.cit.*, p. 13.

<sup>318</sup> J.L. Austin, *How to do Things with Words*, New York, Oxford University Press, en collaboration avec Harvard University Press, 1968 (1962).

<sup>319</sup> Eugene M. Waith, cité par Jean Pierre Maquerlot, « How to do Things with Words » (p.48-53), dans les Cahiers Elisabéthains, n°54, Montpellier, Université Paul-Valéry, octobre 1998, p. 49.

*What is it to speak to or at Lavinia, now that she has been deprived of the capacity to speak? What is it to speak to or at an audience who is by contract not entitled to speak? What is it to speak at all in the face of unspeakable horror? It is to demonstrate that in the theatre the unspeakable and the unspeaking must be given a voice. [...] If Marcus' tirade is emblematic of anything, it is to me emblematic of the need to uphold the spoken word over the visual sign.<sup>320</sup>*

Maquerlot suggère ici que les paroles de Marcus donnent une voix aux souffrances indicibles d'un personnage muet. À l'image des blessures qui parlent, étudiées au chapitre précédent, le motif de la plaie est ici métaphoriquement associé à une forme d'oralité. Comme le cadavre entaillé de Caesar, c'est en effet par le biais du discours d'autrui que les blessures de Lavinia expriment leur sémantisme. L'horreur troublante que suscite la description du corps blessé de Lavinia, fondée sur une accumulation de comparaisons et d'allusions à la mythologie, ne saurait être retranscrite par une image unique. Il apparaît ainsi que si la blessure montrée constitue en elle-même un langage au sémantisme déterminé par des références culturelles partagées entre le dramaturge et son public, l'évocation de ces références doit parfois se faire par le texte. La blessure représentée peut donc être l'objet d'une « resémantisation » par le discours, pour employer le terme de Maquerlot, visant à enrichir et à complexifier son langage.

La blessure montrée et la blessure décrite apparaissent ainsi comme complémentaires dans le drame shakespearien. La notion d'hypotypose, déjà évoquée en relation avec les sermons ignaciens de l'Église anglicane, permet de mieux saisir les enjeux de l'équilibre entre les images du texte et leur représentation. Le grammairien français Pierre Fontanier définit ce procédé littéraire de la manière suivante : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante »<sup>321</sup>. La dimension picturale du langage que suggère cette définition est au centre de la problématique de la représentation de la blessure. Le texte dépeint ce qui ne peut être montré sur scène : la représentation doit être le complément du texte, sans toutefois chercher à en être la retranscription visuelle. Selon Jean-Michel Déprats, traducteur de Shakespeare pour la nouvelle Pléiade, le corps de l'acteur et les images du langage doivent se rencontrer dans un rapport dialectique et non imitatif :

*Si le corps a un langage, le langage aussi a un corps. (...) Tout texte de théâtre appelle son inscription vivante dans le corps, la voix et le jeu de l'acteur. (...) Les images du texte sont un instrument de jeu pour le comédien. Ce qui n'implique pas que le texte doit être mimé ou gesticulé ; il n'est pas pire*

<sup>320</sup> Jean Pierre Maquerlot, « How to do Things with Words », *op. cit.*, p. 50.

<sup>321</sup> Cité par Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1995, p. 240.

*rhétorique théâtrale qu'un mode de jeu où le geste double inutilement la parole. Du mot au geste il y a un rapport dialectique qui s'enrichit de ne pas être illustratif.*<sup>322</sup>

Jean-Michel Déprats, qui a joué de nombreux textes de Shakespeare avant de les étudier et de les traduire, apporte ici l'éclairage d'un acteur sur la question de la représentation du drame shakespearien. La notion de dialectique, d'un discours entre deux partis, permet d'insister sur l'importance du dialogue entre les images du langage et le langage du corps, comme le suggéraient les observations de Maquerlot sur la tirade ovidienne de Marcus. Si le propre du dialogue est de parler tour à tour en visant l'enrichissement mutuel, il en va de même de la relation qui unit le texte et la scénographie. Dans le cas particulier du motif de la blessure, le rôle de l'hypotypose est de complexifier l'image scénique au sémantisme immédiat mais limité. Pour que le procédé fonctionne, la représentation ne doit pas retranscrire les images suggérées par le texte mais plutôt les faire valoir afin de laisser le spectateur se les approprier. Comme les *Exercices spirituels* de saint Ignace de Loyola et comme les sermons des prêcheurs anglicans, le texte de Shakespeare incite le spectateur à visualiser des scènes et à s'interroger sur leur signification. Les propos de Jean-Michel Déprats, qui parle de la nécessité d'une « inscription vivante » du texte de théâtre dans le corps de l'acteur, sont particulièrement pertinents à l'égard du motif de la blessure. Ils entrent en écho avec les notions d'« incarnation de la lettre » et de « tatouage sanglant »<sup>323</sup> employée par Derrida pour évoquer les théories d'Antonin Artaud sur le théâtre. Entre « inscription vivante » et « incarnation de la lettre », la blessure apparaît comme un vecteur privilégié de cette cohérence entre le texte et sa représentation présente chez Artaud et évoquée par Déprats.

Le texte shakespearien assimile de manière récurrente les blessures à des lettres et à des idéogrammes inscrits dans les chairs. Le sémantisme de l'écrit, ainsi associé au motif de la blessure, apparaît donc intimement lié au langage du corps. Cette métaphore de la blessure comme écriture dans le théâtre de Shakespeare peut être perçue par le spectateur du drame comme une invitation à découvrir le sémantisme de la plaie dans sa représentation scénique mais aussi par le biais des mots qui la décrivent. Comme le souligne Albert Tricomi dans son article intitulé « The Aesthetics of Mutilation », la fonction de la métaphore au sein du texte shakespearien est d'unir le dit et le montré, le langage et l'action : « Deliberately relinquishing its natural prerogatives, metaphor strives instead to unite language and action in

---

<sup>322</sup> Jean-Michel Déprats, « Le mot et le geste », dans *Du Texte à la scène : Langages du théâtre. SFS. Actes du Congrès 1982*, Paris, Jean Touzot Librairie-Éditeur, 1983.

<sup>323</sup> Jacques Derrida, *L'Écriture de la différence*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1967, p. 281.



an endeavour to render the events of the tragedy more real and painful »<sup>324</sup>. Liant le texte au corps de l'acteur et le langage à l'action, la blessure comme inscription souligne ainsi la complémentarité du mot et de la représentation en vue de l'établissement d'un sémantisme complexe. Le rapport dialectique entre l'image scénique et l'image suggérée par le texte, destiné selon Tricomi à pallier les faiblesses de l'illusion théâtrale pour mieux représenter la réalité et la souffrance, apparaît dans le prologue de *Henry V* qui constitue l'un des textes méta-dramatiques majeurs du corpus shakespearien :

*O for a muse of fire, that would ascend  
The brightest heaven of invention:  
A kingdom for a stage, princes to act,  
And monarchs to behold the swelling scene.  
Then should the warlike Harry, like himself,  
Assume the port of Mars, and at his heels,  
Leashed in like hounds, should famine, sword, and fire  
Crouch for employment. But pardon, gentles all,  
The flat unraisèd spirits that hath dared  
On this unworthy scaffold to bring forth  
So great an object. Can this cock-pit hold  
The vasty fields of France? Or may we cram  
Within this wooden O the very casques  
That did affright the air at Agincourt?  
O pardon: since a crooked figure may  
Attest in little place a million,  
And let us, ciphers to this great account,  
On your imaginary forces work.  
Suppose within the girdle of these walls  
Are now confined two mighty monarchies,  
Whose high uprearèd and abutting fronts  
The perilous narrow ocean parts asunder.  
Piece out the imperfections with your thoughts:  
Into a thousand parts divide one man,  
And make imaginary puissance.  
Think, when we talk of horses, that you see them,  
Printing their proud hoofs i'th'receiving earth;*

---

<sup>324</sup> Albert H. Tricomi, « The Aesthetics of Mutilation » (pp. 99-113), dans *Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, Romeo and Juliet*, Neil Taylor et Bryan Loughrey, édés., Londres, Macmillan Casebook Series, 1990, p. 100.

*For 'tis your thoughts that now must deck our kings,  
Carry them here and there, jumping o'er times,  
Turning th'accomplishment of many years  
Into an hourglass [...]*<sup>325</sup>

Ce long texte récité avant l'entrée des acteurs obéit à la tradition théâtrale voulant que la troupe, dans un élan d'humilité calculé, s'excuse de la médiocrité de son art tout en exprimant le souhait de voir son public satisfait. Placé en prologue ou en épilogue, cet exercice rhétorique d'une grande artificialité, dont Shakespeare se moque ouvertement à l'occasion de la grotesque mise en scène de *Pyramus and Thisbe* dans *A Midsummer Night's Dream*, permet ici de mieux saisir le rôle essentiel qu'il attribue à l'imagerie textuelle. Loin de n'être qu'une introduction pompeuse, le prologue de *Henry V* apparaît comme une profession de foi du dramaturge qui expose et démontre à son public, avant même la première scène du drame, sa maîtrise du langage et des images que le texte fait naître à l'esprit du spectateur. Les huit premiers vers, qui précèdent la description de la structure théâtrale, sont une accumulation des termes et des images qui appartiennent au registre du sublime tel qu'Edmund Burke le définit. Il est ainsi fait mention de vastes espaces dans lesquels évoluent des princes et des monarques, un roi assumant les traits de Mars, et une muse de feu s'élevant vers le ciel. Aux pieds d'Henri V sont attachés, tels des chiens féroces, la famine, l'épée guerrière, et le feu : « at his heels, / Leashed in like hounds, should famine, sword, and fire / Crouch for employment ». Cette composition, dont l'objectif semble résider davantage dans une énumération des motifs évocateurs du sublime plus que dans la constitution d'une image cohérente, correspond aux critères de la notion du sublime littéraire, définie dans le troisième chapitre de la première partie. En dressant ce tableau extraordinaire, le dramaturge donne la preuve de sa maîtrise du langage et démontre qu'il peut susciter à l'esprit du spectateur, grâce aux seuls mots, l'émotion ressentie face à une scène de bataille.

Ce n'est qu'après avoir ainsi exposé le pouvoir suggestif du texte théâtral que Shakespeare admet les insuffisances de l'illusion scénique. Les termes employés pour décrire la simplicité de la structure du théâtre, « unworthy scaffold », « cock-pit », « wooden O », « the girdle of these walls », sont opposés à la grandeur et à la noblesse des personnages et des actions représentées : « the vasty fields of France », « two mighty monarchies », « the perilous narrow ocean ». Par l'exposition de cette dichotomie entre la pauvreté des moyens d'illusion du théâtre élisabéthain et la richesse des scènes qu'il prétend représenter, Shakespeare souligne la nature essentielle du travail d'imagination du public. Si les mots sont capables de

---

<sup>325</sup> *Henry V, Prologue, 1-31.*

faire naître des images à l'esprit, il est du devoir du spectateur de prendre une part active à l'expérience théâtrale en regardant la scène et les acteurs par le prisme du texte, transformant ainsi les planches de bois en vastes plaines et parant les comédiens de vêtements royaux : « 'tis your thoughts that now must deck our kings ». Le besoin d'un rapport dialectique entre le dit et le montré dans la représentation du texte shakespearien, souligné notamment par Jean-Michel Déprats, est ici expliqué par le dramaturge lui-même. Bien que la blessure charnelle et sa mise en scène ne soit pas directement mentionnées dans ce prologue, la dernière partie du texte évoque une image proche de celle de la plaie : « Think, when we talk of horses, that you see them, / Printing their proud hoofs i'th'receiving earth ». Shakespeare fait ici référence à la blessure du sol, motif récurrent des pièces historiques qui fera l'objet d'une étude détaillée dans la troisième partie de la présente thèse. Si les chevaux martelant la terre ne peuvent pas être montrés sur scène, leur description doit permettre au public du théâtre de visualiser les marques laissées par leurs sabots dans la terre meuble. Le mot *printing*, qui évoque le rapprochement métaphorique de la blessure et du signe écrit dans le corpus shakespearien, suggère qu'à l'instar des plaies significatives, l'hypotypose de la blessure du sol recèle un sens qu'il convient de déchiffrer. Comme le motif de l'ouverture des chairs, dont le sémantisme est mis en exergue et enrichi par le texte, l'image de la terre nourricière blessée par les destriers, symbole de la violence guerrière contre nature, est transmise par les mots et non par l'illusion scénique.

Le rapport dialectique du dire et du montré et le rôle essentiel de l'hypotypose au sein du discours, sont exposés avec beaucoup de clarté par Jean-Jacques Rousseau. Dans un texte intitulé *Essai sur l'origine des langues*, le philosophe observe l'immédiateté du message transmis par le signe ou par l'objet montré. Il écrit notamment à propos des hiéroglyphes égyptiens : « Ce que les anciens disaient le plus vivement, ils ne l'exprimaient pas par des mots, mais par des signes ; ils ne le disaient pas, ils le montraient »<sup>326</sup>. À cette vivacité du signe et de l'image, Rousseau oppose la succession des sons qui construisent peu à peu le sémantisme du message oral : « C'est bien mal connaître les opérations de la nature de ne pas voir que l'effet des couleurs est dans leur permanence, et celui des sons dans leur succession »<sup>327</sup>. Selon Rousseau, le bon orateur doit employer un langage imagé afin de tendre vers l'immédiateté de l'image :

*Ainsi l'on parle aux yeux bien mieux qu'aux oreilles : il n'y a personne qui ne sente la vérité du jugement d'Horace à cet égard. On voit même que les discours les plus éloquents sont ceux où l'on*

---

<sup>326</sup> Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, Paris, Flammarion, 1993, p. 56.

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 114.

*enchâsse le plus d'images, et les sons n'ont jamais plus d'énergie que quand ils font l'effet des couleurs.*<sup>328</sup>

Les sons qui font l'effet des couleurs et les images enchâssées dans le discours entrent en écho avec le concept d'hypotypose, évoqué dans le cadre de l'étude du monologue de Marcus. En suggérant l'image et en la faisant naître à l'esprit de celui qui écoute, l'orateur tend vers la vivacité du langage des signes et des motifs. Le philosophe souligne cependant qu'à l'immédiateté du message transmis par l'image correspond une qualité encore supérieure de l'oralité. En effet, si Rousseau admire l'immédiateté du langage des signes et des images, il insiste également sur la primauté du message oral dans l'éveil de l'émotion. Selon le philosophe, la possibilité qu'offre le discours de se répéter et de frapper l'esprit à plusieurs reprises fait que le message oral impressionne, au sens propre du terme, davantage que les signes et les images :

*L'impression successive du discours, qui frappe à coups redoublés, vous donne bien une autre émotion que la présence de l'objet même où d'un coup d'œil vous avez tout vu. Supposez une situation de douleur parfaitement connue ; en voyant la personne affligée vous serez difficilement ému jusqu'à pleurer ; mais laissez-lui le temps de vous dire tout ce qu'elle sent, et bientôt vous allez fondre en larmes. Ce n'est qu'ainsi que les scènes de tragédie font leur effet. La seule pantomime sans discours vous laissera presque tranquille ; le discours sans geste vous arrachera les pleurs. Les passions ont leurs gestes, mais elles ont aussi leurs accents, et ces accents qui nous font tressaillir, ces accents auxquels on ne peut dérober son organe pénètrent par lui jusqu'au fond du cœur, y portent malgré nous les mouvements qui les arrachent, et nous font ressentir ce que nous entendons. Concluons que les signes visibles rendent l'imitation plus exacte, mais que l'intérêt s'excite mieux par les sons.*<sup>329</sup>

L'exemple d'une personne affligée par la douleur, choisi par Rousseau pour illustrer son propos, est comparable à l'épisode de l'apparition de Lavinia dans *Titus Andronicus*. Si la vue d'un corps en souffrance ne suffit pas toujours à éveiller la pitié, la description de ses maux doit parvenir à coup sûr à susciter la compassion. Lorsque Marcus décrit le corps blessé de Lavinia par une accumulation d'images successives, il « frappe à coups redoublés » l'imagination du spectateur afin que ce dernier s'émeuve de l'horreur des blessures. Rousseau souligne que ces « impressions successives du discours » sont le propre du drame et plus particulièrement de la tragédie. Il apparaît ainsi que la fonction dramatique de la blessure décrite, ou de l'hypotypose de la blessure, telle qu'elle apparaît dans le discours de Marcus, ne se borne pas à pallier les limites de l'illusion scénique. L'évocation textuelle de la plaie,

---

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>329</sup> Jean-Jacques Rousseau, *op.cit.*, p. 58.

par la description, la comparaison et de la métaphore, a pour finalité l'enrichissement du sémantisme des blessures, mais aussi le renforcement de leur capacité à émouvoir le spectateur. Le corps blessé représenté sur scène, quel que soit le réalisme atteint, ne peut que permettre de rendre « l'imitation plus exacte » et ne doit pas oblitérer le discours qui la sous-tend. En effet, selon la thèse de Rousseau, la représentation réaliste d'un corps blessé ne saurait en aucun cas se substituer à la force évocatrice du discours.

L'analyse du statut langagier de l'ouverture des chairs met en exergue la richesse et la complexité du motif de la blessure. Lorsqu'elles sont inscriptions, les plaies et les cicatrices contribuent à définir les personnages du drame. Véritables textes incarnés, les blessures, à l'instar des chroniques de l'Angleterre élisabéthaine, sont ainsi les témoins des faits glorieux du passé. Dans le drame shakespearien, la signification incontestable de cette écriture intimement associée au corps du personnage entre en écho avec la dimension d'oralité assumée par certaines blessures. La métaphore de la bouche, appliquée aux plaies significatives, contribue également à faire de l'incision des chairs une source d'expression symbolique. De l'ouverture béante des lèvres de la blessure, que la culture élisabéthaine associe à la révélation de l'âme et à la dénonciation des criminels par les cadavres, émerge un discours dont le sens est dicté soit par les personnages vivants, soit par le spectateur et les croyances dont il est empreint. L'étude du rapport dialectique unissant l'hypotypose et la représentation apporte un éclairage intéressant sur cette dimension langagière des blessures et sur ses fonctions dramatiques. En effet, si selon Rousseau, le message oral doit tendre vers l'immédiateté du signe, et si d'autre part les images ont plus de poids lorsqu'elles sont martelées par le discours, alors le motif de la blessure, objet privilégié des rapports dialectiques du dit et du montré, doit être le point de rencontre des notions d'image et de langage. À l'immédiateté du sémantisme des blessures montrées répond la vigueur que Rousseau prête à la parole. De la même manière, le caractère immuable du témoignage des cicatrices et des plaies fait écho à la permanence de l'écrit. Par la combinaison de l'hypotypose et de la représentation, le motif de la blessure semble donc revêtir tout à la fois les qualités expressives de l'image et du langage. Associées à l'ouverture des chairs montrée sur scène ou simplement évoquée, les métaphores de l'écriture et du discours parlé ont pour but de rapprocher et de superposer la représentation et le texte théâtral qui la sous-tend jusqu'à la confusion. En rapprochant les images scéniques des notions d'écriture et de parole, et en usant d'un langage visant l'efficacité de l'image, notamment par le sublime littéraire, Shakespeare suggère une perméabilité respective du dit et du montré qui est à la base de l'expérience dramatique décrite à l'occasion du prologue de *Henry V*.

# Partie III

## Signe extralinguistique et sens inconscient

Si l'étude du statut langagier de la plaie tend à démontrer que les blessures et les cicatrices sont autant de symboles dont les spectateurs élisabéthains connaissaient le sens, les codes culturels de l'Angleterre renaissante ne suffisent pas à justifier l'ensemble des réactions provoquées par les atteintes au corps et les effusions de sang. Au-delà de la distinction des blessures évoquées et des blessures montrées, le motif de l'ouverture des chairs dans le texte shakespearien est porteur d'un sémantisme immédiat qui transcende le langage et les modes de représentation qui en sont le support. Au sein des pièces du dramaturge élisabéthain comme dans l'iconographie de l'Europe des seizième et dix-septième siècles, l'image et les sens de la plaie charnelle peuvent être transposés à des surfaces autres que celle de l'enveloppe charnelle. Une analyse de la métaphore des blessures du ciel, de l'eau, du sol, et de l'espace scénique, permettra de saisir les enjeux des glissements sémantiques associés à la blessure du corps. Il s'agira ensuite d'observer que cette abstraction de l'image et du sens de la blessure peut être étendue aux domaines de la sensualité et de la sexualité. Intimement associée au corps sensible, la plaie peut susciter le désir ou être le fruit de ce dernier. Nous noterons ensuite que certaines blessures du corpus shakespearien peuvent être lues comme les symboles immédiats de la sexualité féminine de la perte de la chasteté. Enfin, l'étude de la corrélation entre l'image de la blessure et celle de l'acte sexuel soulèvera la question du symbolisme inconscient de l'ouverture des chairs et de l'effusion de sang. Il conviendra ainsi de s'interroger, à l'aune des théories de l'anthropologie et de la psychanalyse, sur les fondements premiers du langage des blessures ainsi que sur les raisons de son efficacité scénique soulignée dans les œuvres d'Antonin Artaud.

# A) Les glissements sémantiques du motif de la blessure charnelle

Au sein de l'œuvre shakespearienne, la notion de révélation et de découverte symbolique, associée à l'ouverture des chairs, fait l'objet de divers glissements. À la rupture de l'enveloppe charnelle, suggérant la mise au jour de l'âme, correspond le déchirement d'autres surfaces masquant elles aussi un espace surnaturel et interdit. Le ciel, la mer, le sol, perdent tour à tour leur intégrité pour symboliser l'intervention de forces invisibles et supérieures. Cette fonction de *deus ex machina*, assumée par l'ouverture des surfaces, se double parfois d'une mise en scène de l'obscur et du diabolique, en particulier lorsque sont évoqués les tombes, les souterrains et les cavernes. Au-delà de cette association avec le surnaturel et le maléfique, la blessure suggère la confusion et le chaos. La blessure du sol, motif central des pièces historiques, apparaît comme le corrélat des guerres intestines qui opposent entre elles différentes factions d'un même royaume. L'étude de ces œuvres démontrera que l'Angleterre, personnage à part entière, est décrite à la manière d'un corps souffrant. Il conviendra alors d'étudier comment la métaphore de la nation incarnée, et plus généralement celle du sol blessé, sont intimement associées à la représentation théâtrale et notamment à l'utilisation des trappes dont les scènes des théâtres élisabéthains à ciel ouvert étaient dotées.

## 1) Ouverture des cieux et liminarité de l'onde

Avant de s'interroger sur la fonction dramatique de la métaphore associant la terre du royaume et la scène du théâtre à un corps blessé, observons deux occurrences singulières de l'association du sémantisme des blessures charnelles aux éléments qui entourent l'action dramatique. L'étude des surfaces que sont le ciel et la mer doit apporter un éclairage préliminaire à l'analyse des blessures du sol, principal objet de ce chapitre.

Notons que l'iconographie médiévale et renaissante associait les plaies christiques aux roches brisées et aux ciels orageux. Dans le retable de l'école française reproduit dans la partie I chapitre C, la masse obscure qui surplombe le Golgotha s'ouvre pour laisser paraître la colombe du Saint-Esprit ainsi que l'image de Dieu, entourée de lumière. Les images du ciel d'orage et de l'ouverture de la couche nuageuse révélant le paradis ont pour source les *Évangiles* ainsi que le *Livre des Révélation*s. Dans les récits de saint Marc et de saint Luc, une

obscurité surnaturelle surplombe le Golgotha aux dernières heures du supplice christique : « And it was about the sixth hour, and there was a darkness over all the earth until the ninth hour. And the sun was darkened, and the veil of the temple was rent in the midst »<sup>330</sup>. Le ciel noir, de même que les failles apparaissant dans les rochers et les autres prodiges qui accompagnent l'agonie du Christ, sont présents dans les *Évangiles* comme le signe de la présence divine à l'heure de la crucifixion. Dans l'*Apocalypse*<sup>331</sup> de saint Jean, le ciel noir et la lune rouge, couleur de sang, symbolisent le courroux divin et l'approche du jugement dernier :

*And I beheld after he had opened the sixth seal, and, lo, there was a great earthquake; and the sun became black as sackcloth of hair, and the moon became as blood;*

*And the stars of heaven fell unto the earth, even as a fig tree casteth her untimely figs, when she is shaken of a mighty wind.*

*And the heaven departed as a scroll when it is rolled together; and every mountain and island were moved out of their places.<sup>332</sup>*

Soulignons que comme l'*Évangile selon saint Luc*, le *Livre des Révélation*s décrit un ciel sombre et menaçant. Au voile déchiré du sanctuaire et aux nuages obscurs de Luc font écho le soleil noir, la lune rouge, et la disparition du ciel comparé à un parchemin que l'on enroule. L'intervention divine, dans les deux cas, est matérialisée par l'obscurcissement de la voûte céleste et par la dégradation de sa surface, semblable à une blessure. Ajoutons qu'au chapitre quatre de l'*Apocalypse*, saint Jean voit s'ouvrir une porte dans le ciel qui lui permettra d'accéder au domaine du divin pour mieux observer ensuite le sort auquel est condamnée l'humanité :

*AFTER this I looked, and, behold, a door was opened in heaven: and the first voice which I heard was as it were of a trumpet talking with me; which said, Come up hither, and I will shew thee things which must be hereafter.*

*And immediately I was in the spirit: and, behold, a throne was set in heaven, and one sat on the throne.<sup>333</sup>*

Dans ces versets ainsi que dans le passage cité plus haut, le ciel est décrit comme une surface comparable à l'enveloppe charnelle du corps humain. À l'instar du rougissement de la peau, l'obscurcissement du ciel est signe de colère. De même, l'ouverture des chairs donnant symboliquement accès à l'âme peut être comparée à la porte ouverte dans la voûte céleste qui

---

<sup>330</sup> *Saint Luke*, XXIII.44-45.

<sup>331</sup> *Apocalypse* : nom communément donné au *Livre des Révélation*s.

<sup>332</sup> *Revelation*, VI.12-14.

<sup>333</sup> *Ibid.*, IV.1-2.



permet à saint Jean d'accéder à la révélation. Le ciel apparaît ainsi comme un voile liminaire dont l'altération est l'expression de la volonté d'un pouvoir supérieur.

Cette qualité signifiante de la voûte céleste et de ses changements, comparable à l'expressivité de la blessure charnelle, est développée à plusieurs reprises dans le corpus shakespearien. À l'Acte V de *Coriolanus*, par exemple, l'orage est associé par une métaphore complexe à l'image d'une joue que l'on blesse: « Thou hast affected the fine strains of honour, / To imitate the graces of the gods, / To tear with thunder the wide cheeks o'th'air (...) »<sup>334</sup>. Dans ces vers, Volumnia compare Coriolanus, qui menace de marcher sur Rome, à un dieu capable de contrôler les éléments. L'épée brandie par le soldat romain sur les champs de bataille est associée aux éclairs alors même que le ciel est décrit comme une vaste étendue de chair sujette à la blessure, suggérant ainsi la possibilité d'un glissement sémantique entre le corps blessé et le ciel orageux.

Le motif de la blessure du ciel et du déchaînement des éléments, associé aux images du *Livre des Révélations* et signifiant la colère divine, apparaît dans *Macbeth* pour souligner la dimension contre nature du meurtre de Duncan. Lady Macbeth, dès le premier acte de la tragédie, exprime sa crainte d'une intervention surnaturelle destinée à empêcher le régicide : « That my keen knife see not the wound it makes, / Nor heaven peep through the blanket of the dark / To cry 'Hold, hold!' »<sup>335</sup>. L'épouse de Macbeth exprime ici sa crainte de voir le ciel s'ouvrir, comme dans les représentations de la crucifixion et les illustrations du *Livre des Révélations*, pour empêcher ou dénoncer un acte criminel. Cette image, à la fois évocatrice de la mort du Christ et du châtement divin que constitue l'Apocalypse, permet de souligner la gravité du régicide qui sera bientôt commis ainsi que les conséquences qu'il entraînera. Plus tard, à l'Acte II, alors que Macbeth s'apprête à tuer Duncan, son épouse fait part aux spectateurs des bruits inquiétants qui troublent la nuit : « I heard the owl scream and the crickets cry »<sup>336</sup>. Cette référence aux criquets peut être perçue comme une allusion aux sauterelles ou criquets de l'*Apocalypse*, libérés par la trompette du cinquième ange, et chargés de torturer les impies :

*And there came out of the smoke locusts upon the earth: and unto them was given power, as the scorpions of the earth have power.*

*And it was commanded them that they should not hurt the grass of the earth, neither any green thing, neither any tree; but only those men which have not the seal of God in their foreheads.*<sup>337</sup>

---

<sup>334</sup> *Coriolanus*, V.iii.150-152.

<sup>335</sup> *Macbeth*, I.v.51-53.

<sup>336</sup> *Ibid.*, II.ii.15.

<sup>337</sup> *Revelation*, IX.3-4.

Symbolisant le châtement de ceux qui ne respectent pas la morale chrétienne, le motif des sauterelles de l'*Apocalypse* est introduit par Shakespeare pour souligner la dimension immorale du meurtre de Duncan. Il apparaît ainsi que les paroles de Lady Macbeth suggèrent la crainte d'une intervention divine et d'un châtement semblable à celui imposé aux impies dans le *Livre des Révélations*. Pourtant les plaintes des criquets seront vaines, et Macbeth restera libre d'accomplir un acte profane et contre nature, le meurtre de Duncan. Plus tard, une fois le régicide perpétré, Lady Macbeth feignant la surprise en entendant le tocsin s'écriera : « What's the business / That such a hideous trumpet calls to parley / The sleepers of the house? »<sup>338</sup>. Par cette référence à une trompette hideuse, ces vers suggèrent une nouvelle fois les fléaux annoncés par les sonneurs de trompettes de l'*Apocalypse*. Cependant, si un lien métaphorique est établi entre le meurtre de Duncan et le *Livre des Révélations*, la tragédie shakespearienne ne respecte pas la logique des écrits de saint Jean. En effet, le tocsin de l'Acte II n'annonce pas la destruction du mal incarné par Macbeth ; ce sont au contraire les innocentes victimes du complot, Malcolm et Donaldbain, qui seront contraints à l'exil par la confusion menaçante qui règne au château de Macbeth. La nuit du régicide est ensuite décrite par Lennox en des termes qui évoquent eux aussi l'atmosphère apocalyptique :

*Lennox: The night has been unruly: where we lay,  
Our chimneys were blown down, and, as they say,  
Lamentings heard i'th'air, strange screams of death  
And prophesying with accents terrible  
Of dire combustion and confused events,  
(...) Some say, the earth  
Was feverous and did shake.*<sup>339</sup>

Les vers de Lennox décrivent ici une confusion semblable à celle qui selon saint Jean régnera dans les cieux et sur la terre à l'aube du jugement dernier. Les lamentations des damnés aux accents prophétiques et les cris d'agonie, présents dans le *Livre des Révélations*, semblent ici venir du ciel, comme si ce dernier était un corps blessé exprimant sa souffrance.

Ces motifs de la confusion céleste et de la destruction des cités corrompues par des tremblements de terre, associés par saint Jean au rétablissement de la justice divine, occupent une fonction particulière au sein du texte shakespearien. Ils soulignent le désordre et la confusion qui emplissent le royaume de Macbeth, l'associant à l'image d'Armageddon, champ de bataille entre le bien et le mal. Cette imagerie religieuse, associée à la confusion des

---

<sup>338</sup> *Macbeth*, II.iii.80-82.

<sup>339</sup> *Ibid.*, II.iii.46-52.

cieux, confère à *Macbeth* une dimension biblique évocatrice des *morality plays* médiévales et de leurs personnages prototypes. Comme sur le champ d'Armageddon, le tyran incarnant le mal s'oppose aux défenseurs de la justice et de l'ordre divin. Cependant, la morale des *Révélation*s n'est pas respectée, puisque Macbeth, incarnation maléfique, demeure hors d'atteinte des fléaux divins évoqués par Lennox et sera couronné roi d'Écosse suite au régicide dont il s'est rendu coupable. L'on retrouvera plus tard cette même utilisation des motifs apocalyptiques lors d'un dialogue entre Ross et un vieil homme :

Ross: *Ha, good father,  
Thou seest the heavens, as troubled with man's act,  
Threaten his bloody stage. By th'clock 'tis day  
And yet dark night strangles the travelling lamp.  
Is't night's predominance, or the day's shame,  
That darkness does the face of earth entomb  
When living light should kiss it?*

Old man: *'Tis unnatural,  
Even like the deed that's done. On Tuesday last,  
A falcon tow'ring in her pride of place  
Was by a mousing owl hawked at and killed.*

Ross: *And Duncan's horses, a thing most strange and certain,  
Beauteous and swift, the minions of their race,  
Turned wild in nature, broke their stalls, flung out,  
Contending 'gainst obedience as they would  
Make war with mankind.*

Old man: *'Tis said, they eat each other.*

Ross: *They did so, to th'amazement of mine eyes  
That looked upon't.*<sup>340</sup>

Ross semble dépeindre le trouble et l'obscurité permanente qui caractérisent le ciel de l'*Apocalypse*. La voûte céleste est une nouvelle fois le miroir de la confusion ambiante : selon les paroles de Ross, l'aspect inquiétant du ciel est en effet la conséquence directe du régicide. La confusion des cieux, qui se fait l'écho de la mutilation contre nature du corps de Duncan, menace à son tour le théâtre du meurtre sanglant : « *Thou seest the heavens, as troubled with man's act, / Threaten his bloody stage* ». Le château de Macbeth, scène du meurtre de Duncan, paraît menacé par une vengeance d'ordre divin. Il convient d'ajouter que le *thane* décrit les chevaux de Duncan comme animés d'une violence destructrice. Ces chevaux

---

<sup>340</sup> *Macbeth*, II.iv.4-19.

déchaînés peuvent être perçus comme une allusion aux cavaliers du *Livre des Révélations*, auxquels est attribué le pouvoir de semer le chaos parmi l'humanité corrompue. Ross remarque que les chevaux du roi semblaient décidés à déclarer la guerre à la race humaine. Cette menace apocalyptique est cependant vite écartée par les paroles du vieil homme qui interrompt la description inquiétante de Ross en lui faisant remarquer que les chevaux se sont mangés entre eux. Ici encore, l'*Apocalypse* est avortée, et la menace d'un courroux divin qui planait sur Macbeth et son épouse s'évanouit dans l'image d'une étrange auto-mutilation.

Le ciel noir et les prodiges du *Livre des Révélations* apparaissent également dans *Julius Caesar*. Comme dans *Macbeth*, l'acte contre nature que constitue le régicide fait naître le désordre et la confusion. La nuit qui précède le meurtre de Caesar est l'occasion d'un déchaînement des éléments, comme si les dieux prenaient position contre le complot des conjurés en exprimant leur colère :

*Casca: Are you not moved, when all the sway of earth  
Shakes like a thing unfirm? O Cicero,  
I have seen tempests when the scolding winds  
Have rived the knotty oaks, and I have seen  
Th'ambitious ocean swell and rage and foam  
To be exalted with the threat'ning clouds;  
But never till tonight, never till now,  
Did I go through a tempest dropping fire.  
Either there is civil strife in heaven,  
Or else the world, too saucy with the gods,  
Incenses them to send destruction.*<sup>341</sup>

Si les divinités multiples de la mythologie romaine sont ici mentionnées, « the gods », les images associées à leur colère sont encore celles de l'*Apocalypse* biblique. Les tremblements de terre, mais aussi le feu tombant d'un ciel menaçant, font partie intégrante de la vision de saint Jean : « And the angel took the censer, and filled it with the fire of the altar, and cast it into the earth: and there were voices, and thunderings, and lightnings, and an earthquake. (...) The first angel sounded, and there followed hail and fire mingled with blood (...) »<sup>342</sup>. Comme dans le passage de *Macbeth* cité plus haut, et comme dans les retables et les planches de la *Biblia Pauperum*, le ciel de *Julius Caesar* est une surface signifiante exprimant la colère des dieux qu'il dissimule. En introduisant la notion d'une guerre civile des cieux, « civil strife in heaven », Shakespeare anticipe les développements de l'intrigue tragique. Comme dans

<sup>341</sup> *Julius Caesar*, I.iii.3-13.

<sup>342</sup> *Revelations*, VIII.5-7.

*Macbeth*, la confusion de la voûte céleste est le miroir de la confusion engendrée par le régicide. L'image de la guerre civile, associée au désordre surnaturel des cieux, est annonciatrice du meurtre contre nature et de la lutte intestine qui s'ensuivra.

Ajoutons que Cassius, rejoignant Casca lors de cette nuit des augures, complète la description du ciel apocalyptique dont le chaos menace l'intégrité de Rome :

*Cassius: For my part, I have walked about the streets,  
Submitting me unto the perilous night;  
And thus unbracèd, Casca, as you see,  
Have bared my bosom to the thunder-stone;  
And when the cross blue lightning seemed to open  
The breast of heaven, I did present myself  
Even in the aim and very flash of it.<sup>343</sup>*

Le ciel orageux est ici comparé à une poitrine ouverte par un éclair, suggérant ainsi une association entre les désordres de la voûte céleste et le corps blessé. Cassius se prépare à recevoir en son sein une blessure issue d'un autre corps, celui des cieux. Comme de la réplique du vieil homme de *Macbeth* décrivant l'acte de cannibalisme mettant fin à l'existence des chevaux de Duncan, le discours de Cassius signifie lui aussi la nature inopérante de la menace apocalyptique. Si le ciel dépeint par Casca et Cassius est bien celui du *Livre des Révélation*s, la colère divine dont il est le symbole n'apporte aucun châtement. Les conspirateurs, dont le régicide contre nature provoque ces manifestations surnaturelles, sont finalement épargnés. Comme dans *Macbeth*, ce sursis accordé aux criminels assume un rôle dramatique essentiel en renforçant la dimension hubristique des personnages de la tragédie. En effet, si Cassius n'est pas foudroyé, il est cependant le témoin d'une blessure céleste, d'une ouverture du ciel : « the cross blue lightning seemed to open / The breast of heaven ». Comme la porte ouverte à la surface des cieux dans l'*Apocalypse* de saint Jean, cette plaie peut être perçue comme le lieu d'une révélation symbolique. Associée à l'enveloppe charnelle dont l'ouverture doit laisser entrevoir les secrets de l'âme humaine, la voûte céleste, ici comparée à un corps, apparaît comme une surface altérable dont la rupture permet aux personnages de la tragédie de deviner les intentions des dieux. Le conspirateur fait de cette révélation une interprétation erronée, percevant la manifestation divine comme un encouragement à l'œuvre des conjurés :

*Cassius: Why all these things change from their ordinance,  
Their natures, and performèd faculties,*

---

<sup>343</sup> *Julius Caesar*, I.iii.46-52.

*To monstrous quality – why, you shall find  
That heaven hath infused them with these spirits  
To make them instruments of fear and warning  
Unto some monstrous state.<sup>344</sup>*

Alors que les manifestations surnaturelles de la nuit des augures paraissent dénoncer le meurtre contre nature que les conjurés s'apprêtent à commettre et annoncer les conflits intestins qui plongeront Rome dans la confusion suite au régicide, Cassius voit dans les désordres célestes la condamnation du régime politique dont Caesar doit prendre la tête. Les motifs du ciel apocalyptique et de la révélation appartiennent ainsi au domaine de l'ironie dramatique : en effet, si Cassius interprète le désordre céleste comme une confirmation divine légitimant le meurtre qu'il s'apprête à commettre, le spectateur connaissant l'histoire de Rome ne manquera pas de percevoir cette confusion comme un signe annonciateur de la destruction des conjurés.

Dans *Julius Caesar* comme dans *Macbeth*, les cieux troublés apparaissent ainsi comme la matérialisation d'une apocalypse tronquée. Par delà cette fonction dramatique spécifique, le ciel obscurci et traversé d'éclairs apparaît comme le corrélat d'une présence divine exprimant sa colère par le biais des éléments déchaînés. Surface liminaire entre le monde connu et celui du surnaturel ou du divin, la voûte céleste est présentée dans *Macbeth* et *Julius Caesar* comme une matière altérable et signifiante semblable au corps et à son enveloppe charnelle, dont les blessures et le rougissement expriment les sentiments et les vérités intérieures de l'âme qu'elle contient.

À cette blessure du ciel, symbolisant la possibilité d'une intervention surnaturelle, doit être associée la confusion et l'ouverture d'une autre surface : celle des mers et des océans du corpus shakespearien. Il convient premièrement d'observer que l'eau, tout comme l'air, peut être sujette aux plaies symboliques. Comme le lien unissant la blessure charnelle à l'ouverture et au désordre de la voûte céleste, le glissement du motif de la plaie vers la surface de l'eau apparaît dans l'art pictural de la période élisabéthaine.

Fig.37 : Fresque du Swan Hotel, Stratford upon Avon, c. 1550, peinture murale (photographie personnelle).

---

<sup>344</sup> *Julius Caesar*, I.iii.65-71.



Le détail de la fresque murale du Swan, reproduit ci-dessus, suggère la possibilité d'une telle association. Dans cette mise en image du *Livre de Tobit*, l'entaille pratiquée dans le flanc du poisson, symbole christique, fait écho à l'ouverture de la surface de l'eau, en bas à gauche de l'image. L'espace dont vient d'émerger le poisson est en effet matérialisé par un dessin similaire à celui de la blessure infligée par Tobit à l'animal. Les lignes ondulantes et parallèles, se rejoignant en leurs extrémités, mettent en exergue le motif de la plaie en tant qu'ouverture révélatrice. Ce dessin ajouté à la représentation de la rivière assume une double fonction. Il peut tout d'abord être assimilé à un procédé de narration : dans le cadre d'une fresque dont le but est de raconter un épisode biblique par un nombre limité d'images, les lignes dessinées à la surface de la rivière, qui évoquent l'apparition de l'animal, permettent au peintre de faire l'économie d'un tableau représentant le poisson miraculeux sortant des eaux. Ensuite, la juxtaposition des deux blessures permet à l'artiste d'évoquer ce qui gît au-delà des surfaces qu'il représente. Si la partie I chapitre C a démontré que la représentation de la plaie christique est associée à la révélation du pouvoir rédempteur de la crucifixion et à la découverte de la nature divine du Christ, l'ouverture des flots de la rivière dans la fresque du Swan, associée au motif de la blessure révélatrice, suggère elle aussi la présence du divin au-delà de la surface de l'eau.

L'association de la blessure charnelle et de l'ouverture des eaux à des fins symboliques apparaît à plusieurs reprises au sein du théâtre de Shakespeare. Dans *Antony and Cleopatra*, par exemple, la mer est blessée par les étraves des navires pirates :

*Second messenger: Caesar, I bring thee word  
Menecrates and Menas, famous pirates,  
Make the sea serve them, which they ear and wound  
With keels of every kind. Many hot inroads  
They make in Italy. The borders maritime  
Lack blood to think on't, and flush youth revolt.*<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> *Antony and Cleopatra*, I.iv.47-52.

La surface de l'eau est ici présentée comme une peau lacérée par les bateaux qui la sillonnent. Cette métaphore de la mer blessée, introduite au premier acte de la tragédie, peut être lue comme le corrélat du désordre régnant dans l'empire romain lorsque commence le drame. Ce sont les pirates qui domptent la mer, et non les navires romains, qui devraient en protéger les côtes et les voies navigables. Cette confusion, imputée par Octavius Caesar à Mark Antony, est associée à l'image d'un corps assujéti et blessé par les quilles et les coups de rames des bateaux pirates. Comme l'a montré l'étude du motif de la blessure dans *Coriolanus*, la métaphore du corps appliquée à l'empire romain est une image récurrente de l'œuvre shakespearienne. En effet, dans la dernière tragédie romaine, l'empire est comparé à un corps malade qu'il convient de guérir à tout prix. Dans *Antony and Cleopatra*, les plaies ouvertes à la surface de l'eau représentent ainsi la perte d'intégrité de l'empire dans une tragédie où la mer joue un rôle prédominant. La mer et les batailles navales, qui causeront la perte des armées de Mark Antony, sont ainsi annoncées dès le premier acte comme le lieu où se défait et se reconstruit l'unité de la Rome incarnée.

Au sein des œuvres de Shakespeare, si la mer peut être directement comparée à un corps blessé, le déchirement ou l'intégrité menacée de la surface des eaux entre en écho à plusieurs reprises avec la confusion céleste analysée précédemment. Le portrait de Sir John Luttrell par Hans Eworth illustre la logique d'une telle association. Dans ce tableau en effet, le ciel noir, traversé d'éclairs et de lignes brisées, semble ne faire qu'un avec les eaux sombres et les crêtes menaçantes formées par les vagues. Les cieux, comme l'océan, paraissent habités par des pouvoirs surnaturels : un personnage allégorique tend le bras à Sir John Luttrell depuis le ciel, alors que des formes humaines et des visages inquiétants se dessinent sous les vagues et semblent les animer. Cette association des deux surfaces liminaires que sont la voûte céleste et l'océan au sein d'une même manifestation, la tempête, assume un rôle central dans le *Pericles* de Shakespeare. Elle transparaît notamment dans la description par Gower de la première tempête essuyée par le navire de Pericles :

*Gower: (...) For now the wind begins to blow;  
Thunder above and deeps below  
Makes such unquiet that the ship  
Should house him safe is wrecked and split,  
And he, good prince, having all lost,  
By waves from coast to coast is tossed.*<sup>346</sup>

---

<sup>346</sup> *Pericles*, v.29-34.



Dans la narration du poète ressuscité par Shakespeare, les profondeurs qui supportent le navire et le ciel orageux qui le surplombe paraissent agir de concert pour susciter le désordre et la confusion menaçante de la tempête.

La structure de cette pièce est fondée sur les dérèglements d'une mer qui préside au destin des navires, des hommes, et des objets. C'est en effet cette mer qui engouffre l'embarcation de Pericles avant de le projeter, accompagné d'une armure rouillée, sur les côtes de Pentapolis. C'est la mer encore qui prend la dépouille de Thaisa sous sa surface avant de lui permettre de resurgir sur des rivages d'Ephèse, tout près de la demeure du sage Cerimon qui saura lui redonner vie. Comme dans un baptême par immersion, Pericles et Thaisa disparaissent sous la surface des eaux pour réapparaître ensuite, affectés par une mort et une résurrection symboliques semblables à celles du rite baptismal. Chacune des deux tempêtes correspond à un basculement de la destinée tragique du protagoniste qui est soudain confronté à la blessure de la perte : la première le prive de ses compagnons et de ses richesses matérielles, alors que la seconde le sépare de sa famille nouvellement constituée. Pericles et Thaisa sont tous deux altérés par leur expérience baptismale sous la surface des eaux, une expérience qui semble les rendre incapables de toute passion. Pericles perd en effet la fougue et la verve amoureuse déployée à Antioche pour séduire la fille du roi : suite à la première tempête, il devient froid et distant, préférant faire la preuve de sa valeur à l'occasion d'un tournoi plutôt que d'exposer ses sentiments envers Thaisa. Suite à la seconde tempête, c'est au tour de son épouse de renoncer à l'amour et aux biens matériels pour devenir prêtresse du temple de Diane.

La confusion violente de la mer qui engouffre Pericles et Thaisa peut être considérée comme la cause de la blessure de la perte subie par les deux protagonistes. Alors que la surface des eaux s'entrouvre pour prendre leurs corps, ils reçoivent en leurs âmes une blessure symbolique. Interrogé sur la thématique de la blessure dans *Pericles*, le metteur en scène Michel Raskine, qui a monté la pièce pour l'édition 2006 du festival des Nuits de Fourvière, parle d'une plaie fondamentale et inguérissable :

*Le terme de blessure entre complètement dans le vocabulaire de la pièce. Pour moi, il s'applique en priorité au personnage de Périclès. C'est l'histoire d'une gigantesque blessure, une blessure fondamentale : est arrivé à Périclès ce que nous redoutons, la blessure. Non pas la blessure de l'amour, mais la blessure de la perte de l'amour, la blessure de la perte. On en revient à ce que vous disiez sur la tragi-comédie ; la part tragique de la pièce est portée par Périclès. (...)*  
*Il n'a pas d'humour parce qu'il n'a pas de distance avec la vie, jamais. La blessure mortelle et définitive de la perte fait qu'il n'a pas d'humour, donc pas de distance, donc qu'une immense*

*souffrance qui est à peine améliorée par les retrouvailles avec Thaisa. Cet amour perdu ne peut pas se reconstituer : la blessure ne se referme pas et ne peut pas se refermer.*<sup>347</sup>

La source de la blessure fondamentale évoquée par Michel Raskine paraît résider au-delà de la surface des eaux, dans un espace inaccessible au regard, hors-scène, où Pericles ainsi que Thaisa reçoivent leur part du tragique. Alors qu'ils tombent dans les eaux confuses, pénétrant dans l'obscurité et l'inconnu des profondeurs, ils semblent céder leur joie et leur humanité pour renaître sous le masque des personnages de tragédie. Selon Raskine, la dernière scène de la pièce ne constitue en aucune manière un dénouement heureux : Pericles et Thaisa ont tous deux trop souffert pour que l'amour les réunisse dans une joie retrouvée. La plaie inguérissable de la perte les condamne à demeurer passifs et incapables de passion, même à l'heure du rétablissement de l'ordre et de la justice apporté par le dénouement de l'intrigue. En assistant au quatrième acte de la production de Michel Raskine, où l'on pouvait voir Pericles assis passivement dans un coin de la scène alors que sa fille Marina tentait d'échapper aux griffes des proxénètes, le spectateur était amené à se souvenir de l'emblème arboré par Pericles lors du tournoi de Pentapolis : une branche presque morte qui n'est verte qu'en son sommet, associée à la devise *in hac spe vivo*, en cet espoir je vis. À l'heure du dénouement, la seule joie à laquelle le couple peut prétendre est celle du mariage de leur fille Marina qui règnera sur Tyr à leur place : « We'll celebrate their nuptials, and ourselves / Will in that kingdom spend our following days »<sup>348</sup>. La gravité qui sous-tend cette scène de résolution est soulignée par Michel Raskine qui fait le choix de conclure sa production sur l'image du poète Gower entrant dans le même cercueil dont il était sorti à l'Acte I après avoir été ressuscité pour faire office de narrateur.

Au-delà de la mise en exergue de la gravité du dénouement et de la stérilité de ses perspectives, cette mise en bière de Gower apparaît comme un ultime rappel du motif de la mort et de la résurrection qui constitue l'un des éléments structurants de *Pericles*. Dans une pièce dont l'action se déroule sur les côtes de la Méditerranée et sur les ponts des navires, la mer et ses dérèglements semblent avoir tout contrôle sur le destin des protagonistes. La surface liminaire des eaux de *Pericles*, qui dissimule un monde inquiétant et empreint du tragique, fait écho à la représentation des mers et des océans dans la peinture et dans la cartographie de la Renaissance.

---

<sup>347</sup> Propos recueillis à l'occasion d'une interview pour les *Cahiers Élisabéthains*, août 2006.

<sup>348</sup> *Pericles*, xxii.103-104.

Fig.38 : Copie de la carte de la Scandinavie de Olaus Magnus (1539), gravée à Rome en 1572, détail.

Reproduit dans A.E. Nordenskiöld, *Facsimile-Atlas to the early history of cartography with reproductions of the most important maps printed in the XV and XVI centuries*, New York, Dover publications, 1973 (1889), p. 59.



Les cartes géographiques établies dans l'Europe du seizième siècle représentent en effet des étendues maritimes peuplées de créatures aussi extraordinaires que menaçantes. Dessinée par l'évêque suédois Olaus Magnus et imprimée pour la première fois en 1539, cette carte de la Scandinavie présente un étonnant mélange de créatures imaginaires et d'animaux marins existants dont les noms sont mentionnés sur la gravure. La baleine et l'orque, en bas à gauche de l'image, sont représentés à la manière de gigantesques reptiles dotés de griffes et de dents acérées. Ils côtoient dans cette carte les hippocampes géants, les serpents de mer et autres monstres marins à demi cachés sous la surface des océans. Dans la gravure de Olaus Magnus, ces créatures menaçantes ouvrent les eaux planes et jaillissent pour se révéler à notre regard. En haut à droite, un bateau sombre sous les assauts de l'une d'entre elles, suggérant ainsi que la navigation est l'occasion de possibles rencontres avec cet univers surnaturel. Ce bestiaire marin, composé de plus de quinze espèces distinctes, est révélateur de l'ignorance mêlée de crainte et de fascination qui caractérise le regard de l'Europe renaissante sur les profondeurs des océans, un sentiment semblable à celui qu'inspirait à la même époque l'organisme dissimulé sous l'enveloppe charnelle du corps humain.

La présence d'un tel monde, caché et menaçant, dont la surface des eaux constitue la frontière impénétrable, est constamment suggérée dans *Pericles*. Ce qui gît au-delà de la surface des mers et des océans, hors-champ permanent de l'action dramatique de la pièce, a le pouvoir de faire disparaître les personnages, de les déplacer, de les modifier. Cette omniprésence et cette omnipotence de l'élément marin sont matérialisées dans le travail de scénographie de Michel Raskine par le choix d'un décor évoquant le pont d'un bateau :

*L'idée maîtresse c'était le bateau : c'est à dire le théâtre comme pont de navire et le pont de navire comme théâtre. Tout le monde sait que dans l'histoire, les premiers machinistes ont été des marins, et que la plus grande partie des termes théâtraux sont des termes qui viennent de la marine.*<sup>349</sup>

L'assimilation des planches du théâtre à celles du bateau, fortement suggérée par la scénographie de Raskine, permet la création d'un lien métaphorique entre la scène qui supporte les acteurs et la surface liminaire des eaux sur laquelle évoluent les personnages du drame. Si les planches de la scène et le pont du navire se superposent, la mer et ses profondeurs invisibles se confondent à leur tour avec les coulisses du théâtre et l'espace dissimulé par la trappe. De même que les acteurs s'éclipsent pour revêtir un costume différent et pour recevoir les directives du metteur en scène, les protagonistes de *Pericles* disparaissent sous la surface de l'eau pour en ressortir transformés et affublés d'un nouveau masque : celui de la tragédie. Véritable mise en abîme des fonctions du dramaturge et du metteur en scène, la mer déchaînée apparaît ainsi comme le corrélat de la détermination tragique des personnages ; leur destin, comme les mouvements des acteurs, est manipulé par une force invisible, hors scène.

## 2) La blessure de l'espace scénique

La présence d'un espace sous les planches du navire de *Pericles* et sous la scène du théâtre, lieu d'un pouvoir invisible, est un thème récurrent de l'œuvre shakespearienne. Le dramaturge élisabéthain, qui utilisait toutes les possibilités techniques offertes par les théâtres de l'Angleterre renaissante, avait notamment recours aux trappes qui permettaient l'entrée ou la sortie verticale des acteurs vers un lieu hors scène.

L'exemple de *Macbeth* permet de mieux saisir les enjeux dramatiques de cet espace interdit au regard des spectateurs. Si les didascalies sont rares dans les premières éditions des pièces de Shakespeare et si leur autorité est douteuse, les indications de mise en scène suggérées par le texte de la pièce permettent de deviner le rôle essentiel assumé par les trappes de la scène

---

<sup>349</sup> Propos recueillis à l'occasion d'une interview pour les *Cahiers Élisabéthains*, août 2006.

élisabéthaine. À l'Acte III, scène 4 de la tragédie, les assassins envoyés par Macbeth pour tuer Banquo rapportent leur succès à leur maître de la manière suivante : « Safe in a ditch he bides, / With twenty trenchèd gashes on his head, / The least a death to nature »<sup>350</sup>. Selon le professeur Mariko Ichikawa, spécialiste japonais des questions de mise en scène et auteur d'un article intitulé « What to do with a corpse? Physical Reality and Fictional World in the Shakespearean Theatre », l'emploi du terme *ditch* par le meurtrier suggère que le corps de Banquo doit être jeté dans une trappe ouverte à la surface de la scène suite à l'assassinat<sup>351</sup>. Peu après le départ du meurtrier, le spectre de Banquo entre sur scène, montant par la trappe comme il était de coutume pour les apparitions surnaturelles. La scène du théâtre devient alors une surface liminaire entre deux mondes : celui des vivants, et celui des esprits et des créatures maléfiques dont les sorcières, qui apparaissent dès le premier acte de la pièce, sont partie intégrante.

Notons que l'utilisation de la trappe pour signifier le passage du monde des vivants vers un espace du contre-nature et de la mort n'est pas propre au théâtre de Shakespeare. Les *Miracle plays* médiévaux, qui furent jouées dans les villes anglaises jusqu'au milieu du seizième siècle, exploitaient également de tels dispositifs scéniques. Les épisodes bibliques étaient joués sur des chars qui se déplaçaient en différents points des villes. Certains de ces chars étaient percés, notamment pour mettre en scène la chute de Lucifer et des anges déchus vers l'enfer. Il s'agit là de l'hypothèse avancée par Greg Walker, éditeur d'une anthologie de théâtre médiéval :

*As at York, the Chester wagon probably had a Hell-mouth at ground level into which Lucifer and his companion Lightborne (whose name is a variant of 'Lucifer', the fallen angel mentioned in Isaiah 14:12) descend at their fall, perhaps to be replaced by other actors already costumed as the demons into which they transform.*<sup>352</sup>

Cette disparition hors-scène suivie d'une réapparition de personnages transformés par leur séjour souterrain apparaît comme une possible source d'inspiration pour *Pericles*, mais aussi pour *Macbeth*. Tout comme le Lucifer du Chester Pageant, Banquo est jeté dans la trappe sous forme humaine pour en ressortir transformé en une apparition terrifiante.

Tout comme la résurgence du spectre de Banquo, la première entrée sur scène des *weird sisters* est liée à une perméabilité de la frontière qui sépare le monde soumis aux règles de la

---

<sup>350</sup> *Macbeth*, III.iv.25-27.

<sup>351</sup> Mariko Ichikawa, « What to do with a Corpse? Physical Reality and Fictional World in the Shakespearean Theatre », dans *Theatre Research International*, vol. 29, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, Octobre 2004, p. 208.

<sup>352</sup> Greg Walker, éd., *Medieval Drama, an Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000, p. 12.

nature et l'espace surnaturel qui le sous-tend, comme le suggèrent les paroles de Banquo lorsque les sorcières se volatilisent pour la première fois sur scène : « The earth hath bubbles, as the water has, / And these are of them. Whither are they vanished? »<sup>353</sup>. L'apparition et la disparition soudaine décrites par les vers de Banquo suggèrent une nouvelle fois l'exploitation de la trappe. Comme les bulles émergent à la surface de l'eau avant de se briser pour disparaître, les sorcières et leurs apparitions sont la manifestation d'une force cachée sous la surface de la terre et de la scène. Cette dimension souterraine des sorcières apparaît très clairement dans le *Macbeth* de Roman Polanski<sup>354</sup>. Dans cette adaptation cinématographique, le repaire des *weird sisters* se situe au-dessous de la surface du sol. Macbeth descend en effet plusieurs marches, attiré par une sorcière qui le guide vers une porte située au bas d'un escalier dissimulé entre les rochers. Une fois introduit ce décor souterrain, correspondant à l'Acte IV, scène 1, de la tragédie, Polanski rappelle le motif du bouillonnement suggéré au premier acte par les paroles de Banquo : « The earth hath bubbles ». C'est en effet au-dessus du chaudron des sorcières que se penche Macbeth pour découvrir son avenir. Les visions prophétiques apparaissent et disparaissent à la surface de la potion bouillante filmée en gros plan par la caméra de Polanski. L'évanescence des images qui, comme des bulles du chaudron émergent pour disparaître à nouveau, suggère la perméabilité du seuil qui dans la tragédie écossaise sépare le naturel et le contre-nature, le monde des vivants et celui des esprits. Lorsque Macbeth reprend conscience, les sorcières se sont volatilisées, comme au premier acte, et leur repaire est baigné par la lumière du jour entrant par une ouverture rectangulaire pratiquée dans le plafond de la salle, évoquant la trappe qui, au théâtre, représente le seuil entre le visible et le hors-scène.

Ainsi, dans les scènes liées au meurtre de Banquo comme dans les apparitions récurrentes des sorcières, le sol écossais se confond avec les planches du théâtre et donne au spectateur de *Macbeth* l'impression d'une surface instable, propice aux incursions du surnaturel et aux multiples transgressions qui rythment la structure de la tragédie. L'espace dissimulé sous la scène élisabéthaine, communément appelé *hell* en anglais, apparaît comme le lieu des pouvoirs maléfiques qui régissent le destin des personnages de la tragédie comme le metteur en scène dirige ses acteurs depuis les coulisses. L'ouverture de la trappe, véritable « blessure » de l'espace scénique symbolisant la possibilité de la transgression, apparaît comme le corrélat d'une confusion des lieux. En effet, en permettant à certains personnages tels que Banquo, Macbeth, et les sorcières, de passer de la scène de théâtre et du monde régis

---

<sup>353</sup> *Macbeth*, I.iii.77-78.

<sup>354</sup> Roman Polanski, *Macbeth*, Grande Bretagne / USA, Columbia Films, 1971.

par les règles du naturel à l'espace des pouvoirs occultes et du contre nature, Shakespeare efface peu à peu les barrières qui les séparent. À l'Acte IV, lorsque Macbeth rejoint les sorcières dans leur repaire, c'est bien dans l'espace contre nature représenté par les dessous de scène qu'il pénètre, comme le suggère l'adaptation cinématographique de Polanski. Si au théâtre l'action ne peut être représentée que sur la scène, cette dernière devient l'image en miroir du lieu souterrain de l'interdit. À la surface des planches, la trappe suggère, par son utilisation récurrente, la présence d'un espace hors scène peuplé de créatures dont les agissements menacent les personnages du drame jusqu'à transparaître dans l'action présentée sur les planches. Hécate, les sorcières, le spectre de Banquo, sont autant de manifestations surnaturelles apparaissant et disparaissant à la manière des bulles qui font surface sur le sol écossais comme dans le chaudron des *weird sisters*. En rendant possible l'entrée sur scène de personnages associés au surnaturel et appartenant au registre de la transgression, la trappe rejoint ainsi le symbolisme de l'ouverture des chairs en suggérant la présence d'un domaine interdit au regard et renfermant les forces supérieures qui président aux actions de l'individu. Cette notion d'un double anamorphique de la scène, dont les manifestations conduisent l'évolution du drame, est exploitée de manière récurrente par les metteurs en scène des pièces de Shakespeare. Dans le *Coriolanus* de Christian Schiaretti, monté au Théâtre National Populaire de Villeurbanne en 2006, une bouche d'égout ménagée au centre de la scène assumait une fonction dramatique essentielle. Avant de se pencher sur la fonction de la trappe dans l'adaptation de Schiaretti, il est nécessaire de s'interroger sur la place du corps et des corps dans la pièce. Il y a deux corps dans *Coriolanus* : celui de Rome, suggéré par les nombreuses paraboles et métaphores qui font de la cité et de la république un organisme malade et fragile, et celui du héros tragique, Caius Martius, entaillé de nombreuses blessures. Pour ce qui est du premier corps, celui de la cité, Shakespeare emprunte aux écrits de Plutarque l'idée d'une « incarnation » de Rome. Le discours de Menenius à la plèbe, comparant le sénat romain à un ventre bienfaisant, est en effet présent dans les *Vies parallèles* du biographe et moraliste grec Plutarque, un ouvrage auquel Shakespeare avait accès dans une traduction anglaise de Thomas North publiée en 1579. Plutarque rapporte en effet la parabole de Menenius et en reprend plus tard les termes en comparant les citoyens séditieux à des humeurs ulcéreuses infectant le corps de Rome : « the superfluous ill humours that grevously fedde this disease »<sup>355</sup>.

---

<sup>355</sup> Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, translated by Sir Thomas North (1579), reproduit dans Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, vol. 5, Londres, Routledge, 2000 (1964), p. 516.

Cette même image d'un corps ayant perdu son intégrité est reprise et dramatisée par Shakespeare qui fait de cette Rome incarnée le symbole du conflit qui divise la cité et met en péril la paix sociale et le fonctionnement de la République. Les tribuns du peuple sont les premiers à faire ressurgir la parabole de Menenius qui, dès la première scène de la tragédie avait associé Rome à un corps dont la survie dépend de la bonne entente de ses organes et de ses membres. À l'Acte III, scène 1, Sicinius, cherchant à justifier son désir de voir Coriolanus exécuté, détourne la métaphore de Menenius au profit de sa propre argumentation :

*Sicinius: He's a disease that must be cut away.*

*Menenius: O, he's a limb that has but a disease –*

*Mortal to cut it off, to cure it easy.*

*What has he done to Rome that's worthy death?*

*Killing our enemies, the blood he hath lost –*

*Which I dare vouch is more than he hath*

*By many an ounce – he dropped for his country;*

*And what is left, to lose it by his country*

*Were to us all that do't and suffer it*

*A brand to th' end o'th' world.*

*(...)*

*Sicinius: The service of the foot,*

*Being once gangrened, is not then respected*

*For what before it was.<sup>356</sup>*

Selon le tribun du peuple, Coriolanus est au corps de Rome tel un pied gangrené qu'il faut amputer au plus vite, avant qu'il ne menace l'existence même de la République. Le corps de la cité est malade, et c'est par une mutilation, une blessure, que Sicinius voudrait le soigner. Cette même image d'une blessure salvatrice est reprise à l'Acte IV, scène 5 par Coriolanus qui, alors qu'il s'apprête à marcher sur Rome, évoque son pays comme un corps gangrené ou ulcéré : « I will fight against my cankered country »<sup>357</sup>. Comme chez Plutarque, c'est ici le peuple qui est déclaré responsable de la déchéance du pays, de l'infection de la cité incarnée. En voulant anéantir le peuple responsable de son exil, Coriolanus détruira la République romaine dont il était le bras armé. À l'instar de Sicinius, il projette d'appliquer au corps de Rome un remède si violent qu'il en sera détruit.

Cette métaphore de la Rome incarnée est retranscrite dans la scénographie de la production de Schiaretti, dont le décor est reproduit ci-dessous. Lors de la bataille de Corioles, le sang versé

<sup>356</sup> *Coriolanus*, III.i.296-310.

<sup>357</sup> *Ibid.*, IV.v.91-92.



par les soldats ruisselle jusqu'à la bouche d'égout placée au centre de la scène. Ce même sang perdu par Coriolanus et les siens ressurgit ensuite à l'Acte III, mêlé aux eaux sales de l'égout, lorsque le peuple se retourne contre le militaire.

Fig.39 : *Coriolanus* de Christian Schiaretti, après le siège de Corioles. Photographie Christian Ganet



Fig.40 : *Coriolanus* de Christian Schiaretti, Coriolanus banni de Rome. Photographie Christian Ganet.



Ce refoulement apparaît comme le symbole d'une guerre civile naissante : le sang versé pour Rome, celui de la nation, se répand à la surface de la scène pour signifier la dimension contre nature de la lutte intestine qui menace l'intégrité de Rome. Faisant écho au principe du *bier right*, ce refoulement peut être perçu comme le saignement expressif d'un corps réduit au silence et qui dénonce, par ses plaies, les responsables de sa destruction. Christian Schiaretti, à l'occasion d'une interview menée dans les locaux du TNP le 19 décembre 2006, précise que la trappe centrale évoque pour lui tout à la fois l'égout et le système digestif :

*La métonymie du décor est une métonymie d'essence vulgaire ; elle est une paraphrase du politique qui est très employée. J'ai vu des articles de journaux qui titraient « Shakespeare dans les égouts de la politique ». Au-delà de ça, il y a la cloaca maxima, le grand égout de Rome qui passait sous le forum : historiquement, c'est vrai. Et puis après il y a l'anus : ce que l'on voit, c'est un petit trou par lequel on fait circuler tout, l'ordure et les hommes, et de l'un à l'autre il y a seulement un écart qui est celui du vivant et du mort. C'est pour cela que je voulais faire sortir Coriolan par là et puis, tout de suite après, faire sortir un mort. Sur la scène, l'égout évacue les eaux sales, et elles reviennent après, et pour les hommes c'est exactement la même chose.*

Par le biais de cette double métaphore de l'égout et de l'anus, le metteur en scène associe la surface du jeu et celle du corps. Schiaretti donne tout d'abord à son spectateur l'impression d'une structure théâtrale mise à nu, privée de ses décors et de ses planches : « Je voulais principalement que l'on voie un théâtre dont on a enlevé la scène. On aurait enlevé la scène du TNP et on serait tombé sur un sol en béton avec un endroit pour nettoyer le plateau. C'est une illusion bien sûr, mais cela oblitère les dessous de scène »<sup>358</sup>. Paradoxalement, cette illusion de l'effacement des dessous de scène permet de souligner la qualité invisible et mystérieuse des forces qui sous-tendent l'action représentée. Lorsque Coriolanus sort de la trappe pour se retrouver tout près de la maison d'Aufidius, le spectateur a l'impression qu'il sort d'une canalisation étroite par laquelle il fera peu après disparaître l'un des gardes du général volsque. L'image de la scène nue et de son égout se confond avec celle du corps et de ses intestins. Si la scène où se tient la représentation rejette les personnages devenus inutiles, le corps de la Rome incarnée expulse de son organisme malade le militaire banni. Cet orifice de l'excrétion fonctionne ainsi dans les deux sens : comme la trappe de *Macbeth*, il rappelle l'existence du hors-scène et suggère la perte d'intégrité et la perméabilité des surfaces en rendant possible l'émergence ou la résurgence d'éléments et de personnages que l'intrigue avait fait disparaître de la scène.

Tout à la fois blessure, égout et anus, la trappe de la production de Christian Schiaretti permet de mettre en exergue la dynamique d'une tragédie politique dont les protagonistes, en bons politiciens, cherchent à occuper le centre de la scène :

*Il y avait une volonté d'être dans un espace qui est celui du centripète, c'est-à-dire que l'acteur jouant peut difficilement échapper à la tentation inévitable et physique d'arriver au centre. Et le centre qui peut être considéré comme l'aboutissement de la démarche est aussi celui qui nous rapproche de la sortie.<sup>359</sup>*

---

<sup>358</sup> Interview du 19 novembre 2006.

<sup>359</sup> *Ibid.*

Ce centre de la scène et sa trappe, à la fois objet de convoitise du politique et lieu de son expulsion ou de sa disparition, apparaît dès lors comme le corrélat de la destinée tragique du protagoniste. Les parallèles établis entre le parcours de Coriolanus et le motif médiéval de la roue de la Fortune sont mis en évidence par la scénographie de la production de Schiaretti. L'évolution du protagoniste vers le point central de l'espace scénique, qui s'achève lorsque ce dernier monte sur un tabouret placé au milieu de la scène pour recevoir les suffrages du peuple et confirmer ainsi sa nomination au titre de consul, symbolise l'élévation de l'homme jusqu'au point culminant de la roue. De même, la chute à laquelle est condamné celui qui en atteint le sommet est matérialisée sur scène par la disparition souterraine de Coriolanus : c'est par les égouts que le protagoniste quitte Rome pour rejoindre le camp des Volsques.

Dans le *Coriolanus* de Christian Schiaretti, la trappe ménagée au centre de la scène apparaît ainsi à la fois comme un artifice théâtral qui est le vecteur de la destinée tragique du héros, et comme le symbole d'un corps blessé, celui de la Rome incarnée. À l'instar de la blessure charnelle, l'ouverture de la surface scénique, suggérée par le texte shakespearien et matérialisée par la trappe du théâtre, est elle aussi associée au corps expressif et aux organes du langage. Ce lien unissant les plaies du corps aux blessures de l'espace scénique apparaît également dans d'autres tragédies de Shakespeare. L'association de la trappe à l'image d'une blessure est notamment présente dans *Romeo and Juliet*, où la tombe des Capulet est comparée à une bouche respirant un air impur :

*Juliet: (...) How if, when I am laid into the tomb,  
I wake before the time that Romeo  
Come to redeem me? There's a fearful point.  
Shall I not be stifled in the vault,  
To whose foul mouth no healthsome air breathes in,  
And there die strangled ere my Romeo comes?  
Or, if I live, is it not very like  
The horrible conceit of death and night,  
Together with the terror of the place –  
As in a vault, an ancient receptacle  
Where for this many hundred years the bones  
Of all my buried ancestors are packed;  
Where bloody Tybalt, yet but green in earth,  
Lies festering in his shroud; where, as they say,  
At some hours in the night spirits resort –*<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> *Romeo and Juliet*, IV.iii.32-43.

L'espace souterrain du tombeau, qui peut être matérialisé sur scène par l'ouverture de la trappe, apparaît ici comme le lieu de la mort et de la putréfaction. Il est aussi, comme le repaire des sorcières de *Macbeth*, l'endroit du surnaturel et du contre-nature : « At some hours of the night spirits resort ». Dans les deux pièces, le domaine des esprits et de l'impureté se trouve sous la surface du sol et sous la surface de la scène. En comparant le tombeau et la trappe qui en est le corrélat scénique à une bouche, Shakespeare fait de l'ouverture du sol une blessure expressive. Comme les plaies que l'on fait parler par le biais de la description, le tombeau des Capulets exprime toute l'horreur qu'il recèle au fur et à mesure du monologue de Juliet. L'effet de rhétorique produit est similaire à celui du discours de Mark Antony qui, lors de la présentation du corps de Caesar, prétendait ne faire que prêter sa voix aux bouches muettes du cadavre. Dans *Romeo and Juliet*, la métaphore de la bouche permet de donner au sol une dimension organique, charnelle : comme les lèvres des plaies expressives, le motif de la bouche du tombeau suggère la révélation, par un langage symbolique, de ce qui gît au-delà des surfaces.

Notons que l'image de la sépulture associée à une bouche ouverte apparaît également dans *Hamlet*. Dans les premières scènes, le spectre apparaissant sur scène par la trappe est présenté à deux reprises comme sortant du corps de la terre. C'est Horatio qui décrit le premier cette apparition surnaturelle en employant l'image d'un trésor extirpé d'un ventre maternel : « Extorted treasure in the womb of earth »<sup>361</sup>. Lorsque Hamlet rencontre à son tour le spectre sur le château d'Elsinore, il utilise une image similaire pour décrire le spectre de son père :

*Hamlet: (...) Let me not burst in ignorance, but tell  
Why thy canonized bones, hearsèd in death,  
Have burst their cerements, why the sepulchre  
Wherein we saw thee quietly enurned  
Hath oped his ponderous and marble jaws  
To cast thee up again. What may this mean,  
That thou, dead corpse, again in complete steel,  
Revisits thus the glimpses of the moon,  
Making night hideous, and we fools of nature  
So horridly to shake our disposition  
With thoughts beyond the reaches of our souls?*<sup>362</sup>

La tombe est ici comparée à une mâchoire de marbre s'ouvrant pour laisser sortir le roi Hamlet. Comme dans *Macbeth* et comme dans *Romeo and Juliet*, l'ouverture de la terre est

<sup>361</sup> *Hamlet*, I.i.118.

<sup>362</sup> *Ibid.*, I.iv.27-37.

associée à la révélation d'un espace contre nature. Il s'agit là d'une manifestation du surnaturel dont les vivants, « fools of nature », ne peuvent concevoir l'existence : « thoughts beyond the reaches of our souls ». L'ouverture des mâchoires de marbre du tombeau, décrite par Hamlet, a pour corrélat scénique la trappe par laquelle le fantôme peut faire son apparition, émergeant d'un lieu associé aux esprits et aux créatures maléfiques par le spectateur élisabéthain. De nouveau, le sol apparaît comme une surface liminaire et perméable dont les blessures expriment les contenus souterrains. Dans la réplique de Horatio comme dans celle de Hamlet, l'apparition surnaturelle, sortant de la trappe du théâtre, semble issue d'une blessure, ou d'un orifice, ouvert à la surface du corps qu'est la scène. Cette association métaphorique de la bouche, de la plaie, et de l'ouverture du sol, est développée et mise en images dans l'adaptation cinématographique de la tragédie par Kenneth Branagh, produite en 1996. Alors que le prince court dans les bois à la poursuite du spectre de son père, la terre se couvre peu à peu d'une nappe de fumée dont émergent des jets de flamme et de vapeur. L'aspect que prend alors le sol, couvert de bouillonnements, évoque *Macbeth* et la première apparition des sorcières : « The earth hath bubbles »<sup>363</sup>. Le décor est alors dressé pour l'entrée en scène du fantôme, dont l'apparition constitue une transgression du naturel, une émergence du souterrain. Les paroles du spectre sont accompagnées d'une rapide succession de gros plans : la caméra de Branagh nous montre tour à tour des failles s'ouvrant à la surface de la terre, les lèvres du fantôme parlant à son fils, et l'oreille du roi empoisonné dont s'échappe un filet de sang. La juxtaposition des trois images met en exergue l'association symbolique des motifs de la bouche, de la blessure charnelle et de la blessure du sol, suggérée par le texte dramatique. Le tombeau ouvert, qui se confond avec la trappe du théâtre, permet à une vérité cachée, celle du régicide, de faire surface et d'être exprimée par le surnaturel.

Cette même image de la blessure du sol liée à l'évocation d'un espace souterrain et contre nature apparaît également dans *Titus Andronicus*. À l'Acte II, scène 3, les fils de Titus sont attirés par Aaron vers une fosse hideuse : « Straight will I bring you to the loathsome pit / Where I espied a panther fast asleep »<sup>364</sup>. En lieu et place du fauve promis par le Maure, c'est le cadavre de Bassianus, jeté dans la fosse par les fils de Tamora, que Quintus et Martius découvrent. L'ouverture de la terre, représentée sur scène par la trappe dans laquelle disparaissent tour à tour le corps de Bassianus et les fils de Titus, est comparée à une bouche sanglante :

---

<sup>363</sup> *Macbeth*, I.iii.77.

<sup>364</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.193-194.

*Quintus: What, art thou fallen? What subtle hole is this,  
Whose mouth is covered with rude-growing briars  
Upon whose leaves are drops of new-shed blood  
As fresh as morning dew distilled on flowers?  
A very fatal place it seems to me.*<sup>365</sup>

L'image des lèvres ensanglantées de la plaie, récurrente au sein de l'œuvre de Shakespeare, est ici associée à la blessure du sol : à l'instar de l'organisme dissimulé par les chairs, l'espace souterrain des dessous de scène ne peut être dévoilé que par la déchirure des surfaces dont la description permet de deviner les contenus interdits au regard du spectateur.

Au-delà de l'impression d'une blessure révélatrice, la comparaison de l'ouverture de la fosse hideuse au motif de la bouche permet d'associer cet espace obscur à l'impureté de l'organisme humain dénoncée par les pasteurs de l'Église anglicane du seizième siècle : « Upon his bloody finger he doth wear / A precious ring that lightens all this hole, / Which like a taper in some monument / Doth shine upon the dead man's earthy cheeks / And shows the ragged entrails of this pit »<sup>366</sup>. En mentionnant les « entrailles » de la fosse, Martius assimile le lieu souterrain à un organe de la digestion, de l'assimilation : la terre de la fosse recouvre le cadavre de Bassianus, « earthy cheeks », et en absorbe le sang : « this detested, dark, blood-drinking pit »<sup>367</sup>. À l'instar de l'estomac et des boyaux, organes symboliques de l'impureté du corps, les entrailles de la fosse apparaissent ainsi comme un lieu de la décomposition. Comme la tombe des Capulets, où se désagrège le corps de Tybalt, l'ouverture de la fosse de *Titus Andronicus* est ainsi associée à une bouche menaçante ouvrant sur un espace de l'impureté et de la mort qui semble capable d'avaler et de digérer symboliquement les personnages du drame : les fils de Titus, même s'ils sont extraits de la fosse, ne le sont que pour être ensuite mis à mort.

### 3) La blessure de la nation

Si le motif de la blessure du sol peut suggérer la révélation d'un espace hors scène du souterrain et du contre-nature, il peut également signifier la perte d'intégrité de la nation incarnée. Dans l'Europe de la Renaissance, le corps humain et son organisme sont symboliquement associés aux pays, aux continents et aux planètes. Comme l'observe Louis van Delft, auteur d'un article intitulé « Du médical au littéraire : la fortune du modèle

---

<sup>365</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.198-202.

<sup>366</sup> *Ibid.*, II.iii.226-230.

<sup>367</sup> *Ibid.*, II.iii.224.

anatomique », la complexité du corps mise au jour à l'occasion des dissections était alors assimilée aux découvertes géographiques et à l'étude des astres : « Plus d'une théorie s'échafaude sur cette prémisse que le « petit monde » de l'homme est un analogon de l'univers en son entier »<sup>368</sup>. Louis van Delft prend l'exemple du docteur André Du Laurens qui, en 1589, publia un ouvrage d'anatomie rédigé en latin et diffusé dans l'Europe entière. Dans son *Historia anatomica*, le médecin français compare le travail de découverte du corps à celui de l'observation de la terre et de l'univers :

*Il ne faut faire difficulté de confesser qu'on trouve au corps humain toutes les choses que ce grand monde enserre et comprend en sa cavité très ample. Veux-tu voir des étoiles errantes au petit monde ? La moelle molle du cerveau représente la faculté humide de la lune, les parties génitales servent à la puissance de Vénus ; à mercure inconstant et ingénieux ministrent les organes de l'éloquence et du bien dire. Nous avons déjà déclaré l'analogie admirable qui est entre le soleil et le cœur ; le foie, fontaine de la vapeur gracieuse, est très bien comparé au bénin Jupiter ; la vésicule du fiel enserre dans soi l'embrasement de la fureur de Mars ; la chair flétrie de la rate, réceptacle de l'humeur mélancolique, représente fort bien l'étoile froide et maléfique de Saturne. Ainsi les parties dites célestes de l'un et de l'autre monde correspondent les unes aux autres en nombre et en proportion.*<sup>369</sup>

Dans ce texte, André Du Laurens associe la cavité abritant les principaux organes à l'univers et aux divers corps célestes qu'il contient. Les notions de « petit monde » et de « grand monde », autrement dit de microcosme et de macrocosme, suggèrent l'analogie parfaite qui unit, selon le médecin, les découvertes de l'astronomie à celles de la dissection.

L'une des conséquences majeures de cette théorie et de sa diffusion à l'échelle de l'Europe est l'établissement d'un lien métaphorique entre le « petit monde » du corps et les macrocosmes que sont les villes, les états et les continents. Si le corps humain est l'analogon du monde, les entités géographiques sont à leur tour comparées à des êtres de chair et de sang. La gravure reproduite ci-dessous, qui associe le continent européen au corps d'un monarque, suggère les possibles glissements de la théorie du microcosme et du macrocosme dans les sciences et dans les arts de la Renaissance. En Europe, et notamment en Angleterre, la terre des états était symboliquement liée au corps des souverains.

Fig.41 : *Allegorie der Europa*, 1587, carte imprimée par Matthias Quad, d'après une gravure sur bois de Johann Putsch, 1537. Reproduit dans Ilana Zinguer & Isabell

---

<sup>368</sup> Louis van Delft, « Du médical au littéraire : la fortune du modèle anatomique » (pp.17-48), dans *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 25.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 26.

Martin, éd(s)., *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 48.



Soulignons que dans la philosophie, le droit et la politique anglaise des seizième et dix-septième siècles, la chair du roi était associée au royaume alors même que ce dernier était considéré comme un corps vivant. L'illustration la plus édifiante de l'usage d'une métaphore du corps pour évoquer les terres du royaume est certainement le poème de Phineas Fletcher intitulé *The Purple Island, or The Isle of Man*. Dans ce texte publié en 1633, le poète emploie le vocabulaire de l'anatomie pour décrire une île qui représente la Grande-Bretagne. La quarante-troisième strophe du premier chant, reproduite ci-dessous, fait de cette île imaginaire le cœur et la tête de la création divine :

*Now when the first weeks life was almost spent,  
And this world built, and richly furnished;  
To store heav'ns courts, and steer earths regiment,  
He cast to frame an Isle, the heart and head  
Of all his works, compos'd with curious art;  
Which like an Index briefly should impart  
The summe of all; the whole, yet of the whole a part.*<sup>370</sup>

<sup>370</sup> Phileas Fletcher, *The Purple Island, or The Isle of Man*, dans Giles and Phineas Fletcher, *Poetical Works*, vol. 2, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1970, p. 21.



La métaphore du corps fait ici l'objet d'une mise en abîme liée aux notions de cosmos et de microcosme. L'île imaginaire est présentée comme le cœur et la tête de l'ensemble universel qu'est la création, mais elle en est aussi le résumé ou le microcosme. En filigrane de ce texte se dessine un portrait complexe de l'Angleterre, à la fois au centre du monde et représentative de l'universel. Ces images croisées reposent toutes deux sur la métaphore de l'incarnation. En effet, si l'île de Fletcher est le cœur et la tête de la création, elle est également représentée comme un corps complet. L'image d'un royaume incarné, ou d'un corps géographique, apparaît de manière récurrente tout au long du poème. Dans la quarante-sixième strophe du premier chant, la genèse de cette terre imaginaire se confond avec celle du corps du premier homme : « Nor made he this like other Isles; but gave it / Vigour, sense, reason, and a perfect motion, / To move it self whither it self would have it, / And know what falls within the verge of notion »<sup>371</sup>. L'île de Fletcher, semblable à un être doué de raison et libre de ses mouvements, est ensuite dépeinte en des termes associant l'anatomie et la cartographie. Dans la septième strophe du troisième chant, les rivières de l'île sont comparées aux veines nourrissant les différentes parties du corps : « Here first the purple fountain making vent, / By thousand rivers through the Isle dispent, / Gives every part fit growth and daily nourishment »<sup>372</sup>. L'image de la fontaine évoque ici le cœur et sa fonction nourricière, alors que la couleur pourpre, mentionnée dans le titre du poème et associée à l'eau de la fontaine et des rivières, fait référence au sang qui circule dans les veines du corps.

Le réseau métaphorique développé dans ce poème est le reflet d'une conception des terres de la couronne britannique comme un corps intègre. Cette image d'un royaume incarné apparaît dès le seizième siècle dans les travaux des cartographes anglais, comme le souligne Kenneth Robert Olwig, auteur d'un ouvrage intitulé *Landscape, Nature, and the Body Politic*<sup>373</sup>. Le géographe norvégien, professeur à l'université de Trondheim, cite notamment le cartographe William Lambarde qui définissait en 1576 sa mission et celle de ses confrères en ces termes : « to the end that by joining our pens and conferring our labours (...) we might at the least by the union of many parts and papers compact one whole and perfect body and book of our English topography »<sup>374</sup>. Les feuilles de papier que Lambarde voudrait voir réunies en un ouvrage unique sont comparées à des membres épars, *parts*, que le cartographe voudrait rassembler afin de reconstituer le corps du royaume dans son intégralité et dans son intégrité :

---

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>373</sup> Kenneth Robert Olwig, *Landscape, Nature, and the Body Politic: from Britain's Renaissance to America's New World*, Madison, Wisconsin, USA, University of Wisconsin Press, 2002.

<sup>374</sup> William Lambarde, *A Perambulation of Kent*, 1576, cité dans Kenneth Robert Olwig, *op. cit.*, p. 85.

« one whole and perfect body ». Selon Olwig, cette image d'une nation incarnée trouve ses origines dans le dogme chrétien ainsi que dans l'association des notions de cosmos et de microcosme au motif du corps dans la Grèce antique :

*The tendency to think of the state in literal bodily terms was not novel. The idea had a long history that is traceable back to the Christian doctrine, espoused most notably by St. Paul, that the church, with its members, represented the mystical body of Christ. Paul, in turn, was influenced by Greek ideas concerning the idea of the cosmos and microcosmos as a body.*<sup>375</sup>

Les notions de cosmos et de microcosme entrent en résonance avec le poème allégorique de Phineas Fletcher et l'image complexe de la nation incarnée développée par le poète. Il convient ici de souligner que si Fletcher compare l'île imaginaire à une tête, à un cœur, et à un corps tout entier, il ne donne aucun visage, aucune identité à la nation incarnée. En utilisant le pronom *it* lorsqu'il fait référence au corps métaphorique de l'île, le poète se refuse même à lui donner un sexe, s'écartant ainsi des traditionnelles figures allégoriques féminines. Cette volonté de dépeindre un corps anonyme et asexué peut s'expliquer par un refus d'identifier catégoriquement l'île imaginaire à la Grande-Bretagne. Si le rapprochement est fortement suggéré par le texte, Fletcher laisse à son lecteur le soin d'inférer et de valider cette association. En transformant l'île en corps de femme, le poète aurait suscité à l'esprit de son lecteur l'image de Britannia : allégorie de la Grande-Bretagne. À l'inverse, en la présentant sous des traits masculins, Fletcher aurait certainement fait naître l'image du roi, couramment associée à la nation incarnée.

Le lien unissant le corps physique du roi au corps géographique du royaume est en effet l'un des thèmes essentiels du discours politique jacobéen. Le roi Jacques I, dans son allocution inaugurale face au parlement anglais, en 1603, développa notamment la notion d'une union maritale entre le souverain et la nation incarnée :

*These two Countries being separated neither by Sea, nor great Riuer, Mountaine, nor other strength of nature (...). And now in the end and fulness of time vnited, the right and title of both in my Person, alike lineally descended of both the Crownes, whereby it is now become like a little World within it selfe, being intrrenched and fortified round about with a naturall, and yet admirable strong pond or ditch (...). What God hath conjoined then, let no man separate. I am the Husband, and all the whole Isle is my lawfull Wife; I am the Head, and it is my Body (...).*<sup>376</sup>

Par cette représentation allégorique de la Grande-Bretagne, Jacques I, anciennement Jacques VI d'Écosse, souligne l'importance primordiale de l'union des deux royaumes, dont il est le

---

<sup>375</sup> Kenneth Robert Olwig, *op. cit.*, p. 86.

<sup>376</sup> Cité dans Kenneth Robert Olwig, *op.cit.*, p. 67.

symbole. L'intégrité du territoire de la couronne britannique est ici justifiée par sa cohésion géographique : l'Angleterre, l'Écosse, et le Pays de Galles, font partie d'une même île et sont protégés par les mêmes frontières naturelles, comme un corps dont les membres sont unis sous une même enveloppe charnelle. À l'instar de l'île imaginaire de Fletcher, nourrie de la même conception d'un royaume incarné, les trois territoires unis sous la couronne britannique forment selon Jacques I un microcosme cohérent : « a little World within it selfe ». Dans le passage cité, le nouveau roi d'Angleterre joue sur les notions d'allégorie et de métonymie pour exprimer les liens intrinsèques qui l'unissent au royaume incarné. Il évoque tout d'abord une alliance maritale entre la Grande-Bretagne, comparée à un corps féminin, et la personne royale, suggérant ainsi une union charnelle voulue et célébrée par Dieu. Au-delà de cette union divine du corps royal et du corps géographique du royaume, le roi Jacques I se présente également comme la tête de la nation incarnée : « I am the Head, and it is my Body ». Le souverain apparaît ainsi comme un membre essentiel sans lequel le royaume incarné ne saurait survivre. Par cette double métaphore du conjoint et de la tête, Jacques I associe ainsi sa personne physique à l'intégrité du royaume britannique.

L'image complexe du corps royal se confondant avec celui du royaume est illustrée à la perfection par le célèbre frontispice du *Leviathan*, exécuté par le graveur Abraham Bosse un demi-siècle après le discours inaugural de Jacques I. La planche matérialise les conceptions développées dans l'ouvrage du philosophe anglais Thomas Hobbes, dont l'objet est d'étudier la structure de l'état et la nécessité d'une autorité royale.

Fig.42 : Abraham Bosse, détail du frontispice du *Leviathan*, gravure, 1651. Reproduit dans Kenneth Robert Olwig, *Landscape, Nature, and the Body Politic: from Britain's Renaissance to America's New World*, Madison, Wisconsin, USA, University of Wisconsin Press, 2002. p. 88.



Les théories de Hobbes, qui écrit le *Leviathan* en période de guerre civile, ont pour but le maintien de l'intégrité du royaume britannique, menacée par les tensions religieuses et par l'assise fragile du pouvoir de Cromwell. Les événements qui précèdent la publication du *Leviathan*, le 15 avril 1651, permettent de mieux saisir les enjeux de cet ouvrage ainsi que la portée symbolique de la gravure d'Abraham Bosse. Le premier janvier 1651, Charles II est couronné roi d'Écosse à Scone. Les premiers mois de l'année verront l'influence et le pouvoir militaire du nouveau roi s'accroître, alors même que Cromwell, malade, tente d'établir avec fermeté son protectorat. Dans ce contexte de scission entre l'Écosse et l'Angleterre, entre l'héritier légitime du trône et le représentant du pouvoir parlementaire, le frontispice du *Léviathan* exprime la nécessité d'une intégrité nationale retrouvée. Le motif choisi pour symboliser l'union du royaume est semblable en de nombreux points à l'image d'une terre incarnée se confondant avec le corps du roi, développée par Jacques I dans son premier discours face au parlement anglais. La gravure de Bosse représente le visage d'un roi dont le torse et les bras se composent d'une multitude d'individus qui en dessinent les formes ; le reste du corps se mêle quant à lui aux paysages ruraux et urbains du Royaume-Uni. Les chairs du roi, qui se confondent avec celles de ses sujets ainsi qu'avec le corps géographique de l'île, évoquent la stabilité et la cohésion dont la couronne britannique pouvait se prévaloir jusqu'au déclenchement de la guerre civile en 1642.

Cette image d'un corps royal associé à la nation incarnée apparaît de manière récurrente dans l'ensemble du corpus shakespearien, et plus particulièrement dans les pièces historiques. Ernst Kantorowicz, auteur d'un ouvrage intitulé *The King's Two Bodies*<sup>377</sup>, consacre un chapitre

<sup>377</sup> Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997 (1957).

entier de son étude au *Richard II* de Shakespeare. Selon l'historien allemand, la pièce du dramaturge élisabéthain illustre la notion médiévale de majesté duale : un concept juridique stipulant que la personne du roi se compose d'un corps naturel, faible et mortel, et d'un corps politique, immortel et symbolisant la permanence de la fonction royale. Le souverain assume ainsi deux corps distincts mais indissociables. Notons que cette notion apparaît clairement dans la première intervention publique d'Elisabeth I : « And as I am but one body naturally considered, though by His permission a body politic to govern, so I shall desire you all, my lords (chiefly you of the nobility, everyone in his degree and power), to be assistant to me (...) »<sup>378</sup>. Dans ce discours prononcé à Hatfield en 1558, la jeune reine assied son pouvoir en demandant à ses nobles de ne pas voir en elle une simple jeune femme, mais plutôt l'incarnation de la monarchie de droit divin.

Le pouvoir résultant de l'association du corps politique au corps naturel, ainsi que les conséquences funestes que peut représenter l'échec ou la mise en doute de cette association, constituent le motif central de *Richard II*. Kantorowicz discerne un tournant dramatique dans l'Acte III, scène 2, instant où le roi Richard semble renoncer à son statut de souverain pour prendre les traits d'un homme traqué et humilié. L'historien considère que les deux corps du roi sont alors divisés, occasionnant par leur désunion une blessure inguérissable :

*The king that "never dies" here has been replaced by the king that always dies and suffers death more cruelly than other mortals. Gone is the oneness of the body natural with the immortal body politic, "this double Body, to which no body is equal". (...) The fiction of the oneness of the double body breaks apart. Godhead and manhood of the King's Two Bodies, both clearly outlined with a few strokes, stand in contrast to each other. A first low is reached.*<sup>379</sup>

La rupture mentionnée par Kantorowicz correspond à une perte d'intégrité du corps royal : alors que Richard II perd peu à peu ses prérogatives de souverain au profit de Bolingbroke, le corps politique du roi se détache de son corps naturel. L'unité du corps royal, qui dans la rhétorique élisabéthaine et jacobéenne se confond avec celle du royaume incarné, est compromise. Au sein de la pièce historique, cette séparation est l'un des corrélats de la guerre civile qui oppose le pouvoir légitime aux partisans du futur Henry IV. En effet, la scission entre le roi naturel, Richard II, et celui qui représente le corps politique, Bolingbroke, a pour conséquence immédiate la perte d'intégrité du royaume d'Angleterre.

---

<sup>378</sup> Leah S. Marcus, Janel Mueller, Mary Beth Rose, eds., *Elizabeth I: Collected Works*, Chicago, University of Chicago Press, 2000, p. 52.

<sup>379</sup> Ernst Kantorowicz, *op. cit.*, pp. 30-31.

Si Kantorowicz évoque la rupture du corps royal, il ne parle en revanche pas du motif de la blessure du sol, omniprésent dans *Richard II* et intrinsèquement lié à la perte d'intégrité du corps royal et de la nation incarnée. Dès l'Acte I, scène 3, le roi introduit lui-même l'image d'une nation blessée, alors qu'il tente vainement d'arbitrer le conflit opposant Bolingbroke à Mowbray :

*King Richard: Draw near, and list what with our council we have done.  
For that our kingdom's earth should not be soiled  
With that dear blood which it hath fostered,  
And for our eyes do hate the dire aspect  
Of civil wounds ploughed up with neighbours' swords,  
Which, so roused up with boist'rous untuned drums,  
With harsh-resounding trumpets' dreadful bray,  
And grating shock of wrathful iron arms,  
Might from our quiet confines fright fair peace  
And make us wade even in our kindred's blood,  
Therefore we banish you our territories.<sup>380</sup>*

Dans le discours de Richard, le champ lexical du corps blessé se confond avec celui de la terre labourée. Les plaies qui pourraient résulter du duel opposant Bolingbroke et Mowbray sont présentées comme des blessures civiles, *civil wounds*, qui mettent à mal l'intégrité du royaume incarné. Les paroles de Richard évoquent toute la complexité de la notion du corps royal. Premièrement, la duplicité du corps naturel et politique est soulignée par l'emploi récurrent de *we* et *our*. Ensuite, l'unité de la chair du roi et de la terre du royaume est mise en exergue dans l'avant-dernier vers du passage reproduit ci-dessus : « And make us wade even in our kindred's blood ». Le sang familial fait référence au lien de parenté unissant Richard à Bolingbroke, mais aussi au lien charnel symbolique qui unit le roi à ses terres. Les plaies que Bolingbroke pourrait recevoir au cours du duel, ainsi que la discorde civile résultant de son conflit avec Mowbray, sont perçues par le roi comme des blessures menaçant sa propre chair et son propre sang, associés à la fois au royaume incarné et au corps de son parent. Soulignons que c'est en refusant la tenue de leur duel et en bannissant Bolingbroke et Mowbray que Richard initie les tensions qui mèneront son royaume à la guerre civile. Dans une pièce historique dont la structure est proche de celle de la tragédie, la décision prise par le roi peut être perçue comme l'erreur de jugement entraînant la chute du héros tragique : en empêchant la lutte intestine qui devait permettre le rétablissement de la justice, Richard cause

---

<sup>380</sup> *Richard II*, I.iii.123-133.

une discorde civile plus grave encore, une blessure symbolique qui menace l'intégrité même de la nation.

L'image d'une terre blessée, évoquant la guerre civile et l'émiettement de l'autorité royale, apparaît de manière récurrente tout au long de *Richard II*. À l'Acte III, scène 2, passage qui selon Kantorowicz symbolise la séparation des deux corps du roi et l'ouverture d'un « gouffre », l'image de la terre blessée apparaît de nouveau dans les paroles de Richard. Revenant des campagnes militaires irlandaises, le roi s'adresse à l'Angleterre en des termes évoquant l'union et la parenté du corps royal et de la terre incarnée :

*King Richard: Needs must I like it well. I weep for joy  
To stand upon my kingdom once again.  
He touches the ground  
Dear earth, I do salute thee with my hand,  
Though rebels wound thee with their horses' hoofs.  
As a long-parted mother with her child  
Plays fondly with her tears, and smiles in meeting,  
So, weeping, smiling, greet I thee my earth,  
And do thee favours with my royal hand.<sup>381</sup>*

Contrairement à Jacques I qui, dans son premier discours face au parlement anglais, considérait le royaume comme son épouse légitime, Richard II prétend ici être la mère de la terre incarnée. Si la relation filiale est fusionnelle, au même titre que l'union maritale, le statut de la mère est très différent de celui du mari. L'image de l'épouse et de son conjoint unissant leurs chairs pour donner naissance à une descendance commune représente la continuité du corps politique. À l'inverse, l'enfant une fois adulte doit s'émanciper de sa mère pour créer sa propre famille. En assumant un rôle maternel à l'égard de son royaume, Richard met en question sa masculinité, mais il renonce surtout à la permanence de l'union charnelle symbolisée par l'image des époux et de leur descendance commune. Si le roi fait figure de mère du royaume incarné, ce dernier est en conséquence présenté sous les traits d'un enfant au corps meurtri : « *Though rebels wound thee with their horses' hoofs* ». Les terres anglaises sont ici représentées comme une chair fragile, blessée par les sabots des destriers de Bolingbroke et de ses partisans. Richard II, impuissant face à cette agression, ne peut que caresser le sol de sa main, comme le ferait une mère pour consoler son enfant : « *So, weeping, smiling, greet I thee my earth, / And do thee favours with my royal hand* ». La fragilité du royaume incarné fait écho à une mise en péril de l'autorité royale à l'issue des campagnes

---

<sup>381</sup> *Richard II*, III.ii.4-11.

irlandaises qui ont éloigné le souverain de ses terres. Les blessures observées par Richard à la surface du sol anglais correspondent en effet au « gouffre » qui à l'Acte III, selon Kantorowicz, sépare déjà le faible corps naturel du roi et sa dimension politique, incarnée par Bolingbroke.

La blessure de la guerre civile, qui résulte de l'erreur de jugement dont Richard s'est rendu coupable en bannissant son cousin, fait plus tard l'objet d'une parabole formulée par un jardinier ayant appris la nouvelle de la déposition du roi :

*Gardener: (...) Bolingbroke  
Hath seized the wasteful King. O, what pity is it  
That he had not so trimmed and dressed his land  
As we this garden! We at time of year  
Do wound the bark, the skin of our fruit trees,  
Lest, being over-proud in sap and blood,  
With too much riches it confound itself.  
Had he done so to great and growing men,  
They might have lived to bear, and he to taste,  
Their fruits of duty. Superfluous branches  
We lop away, that bearing boughs may live.  
Had he done so, himself had born the crown,  
Which waste of idle hours hath quite thrown down.<sup>382</sup>*

Par une métaphore horticole, le discours du jardinier offre une synthèse du parcours de Richard II, depuis le bannissement de Bolingbroke jusqu'à sa déposition. Le royaume incarné est ici comparé à un jardin dont les arbres fruitiers doivent être taillés régulièrement afin qu'ils portent des fruits. L'entretien des arbres est associé à l'image d'une phlébotomie : la blessure de l'écorce, comme la blessure des chairs, permet de débarrasser le corps malade du sang superflu et des humeurs corrompues. Si Richard avait autorisé cette saignée salvatrice, s'il avait accepté le duel opposant Mowbray à Bolingbroke, il porterait encore la couronne. Comme un mauvais jardinier, le roi a négligé sa terre. Le mot *waste*, signifiant à la fois le gâchis et la friche agricole, est associé à deux reprises à Richard. Le souverain est tout d'abord appelé « wasteful King », roi gaspilleur, avant d'être accusé d'avoir usé de son temps avec oisiveté : « Had he done so, himself had born the crown, / Which waste of idle hours hath quite thrown down ». Le terme *waste* permet de prolonger la métaphore du jardin en associant les heures gâchées par Richard à un abandon du royaume, une mise en friche de ses

---

<sup>382</sup> *Richard II*, III.iv.55-67.



terres. La scène du jardinier permet de souligner les liens symboliques qui unissent la terre du royaume à l'image d'un corps dont la bonne santé est liée à l'attitude de son souverain. L'Angleterre, abandonnée par Richard et convoitée par Bolingbroke, devient un jardin qui ne porte plus de fruits, un corps stérile qui subit en ses chairs les outrages de la guerre civile.

Si le jardinier associe les grands du royaume à l'image d'un verger que le roi doit entretenir s'il veut en recevoir les fruits, la reine compare quant à elle les prérogatives et les devoirs de son époux à ceux du roi des animaux. Condamnant la lâcheté de Richard, elle voudrait qu'il se conduise comme un lion : « What, is my Richard both in shape and mind / Transformed and weakenèd? Hath Bolingbroke / Deposed thine intellect? Hath he been in thy heart? / The lion dying thrusteth forth his paw / And wounds the earth, if nothing else, with rage (...) »<sup>383</sup>. La reine observe ici la transformation et l'affaiblissement du roi qui, selon Kantorowicz, sont les résultats de la perte du corps politique. L'altération de la personne royale semble aller jusqu'à la réduction de l'intelligence et du courage qui caractérisaient le souverain selon son épouse. Si Richard ne peut plus prétendre gagner la guerre civile qui déchire son pays, la reine voudrait le voir lacérer le sol du royaume pour exprimer sa rage. Par cette image, l'épouse de Richard met une nouvelle fois en exergue les liens qui unissent la perte d'intégrité de la personne royale et la blessure civile de l'Angleterre.

Si les sources d'une association du souverain et du royaume incarné peuvent être identifiées dans les écrits géographiques et dans le discours politique de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne, le motif de la blessure du corps royal et du corps de la nation semble quant à lui prendre naissance dans la tradition des fictions graaliennes. Edina Bozoky, maître de conférences d'histoire médiévale, observe la récurrence du thème de la blessure du Roi Méhaigné, présent dans de nombreux récits de la quête du Graal postérieurs au *Roman de Perceval* de Chrétien de Troyes :

*Dans les romans du Graal très divers – en vers ou en prose, écrits en plusieurs langues – le thème de la blessure est omniprésent. Rappelons que les héros de ces récits doivent accomplir deux tâches principales : s'initier aux secrets du Graal et de la lance-qui-saigne et guérir le Roi Blessé (Méhaigné). (...) Le thème de la guérison du Roi Méhaigné sous-tendait la trame des romans du Graal dès Chrétien de Troyes. L'énigmatique scène du cortège du Graal auquel le jeune Perceval participe, correspond, pour le Roi Méhaigné, à l'attente de la guérison de ses blessures, en rapport avec la destruction de son pays.*<sup>384</sup>

---

<sup>383</sup> *Richard II*, V.i.26-30.

<sup>384</sup> Edina Bozoky, « La Blessure qui guérit » (pp.7-24), dans Les Cahiers du Gerhico n°4, *La Blessure corporelle, violences et souffrances, symboles et représentations*, textes rassemblés par Pierre Cordier et Sébastien Jahan, Université de Poitiers, UFR des Sciences Humaines et Arts, 2003, p. 13.

Dans les récits du Graal, l'intégrité corporelle du Roi Méhaigné est associée à celle de son royaume : les blessures du souverain doivent être guéries pour que soit assurée la prospérité des terres qu'il gouverne. Selon Edina Bozoky, la guérison miraculeuse du roi par la lance-qui-saigne correspond à une intervention divine et fait écho à la dimension rédemptrice et curative des blessures christiques, étudiée en première partie : « la blessure du Roi Méhaigné, qu'il avait reçue à cause de sa témérité sacrilège, est guérie par le sang de la lance-qui-saigne (identifiée avec la lance de Longin), c'est à dire avec le sang de la plaie du côté du Christ ». Il apparaît ainsi que dans la fiction graalienne, l'intégrité du corps royal, associée à celle du royaume incarné, est sujette à la volonté divine. De la même manière, le motif du sol blessé développé au sein du corpus shakespearien assume une dimension religieuse. Dans *Richard II*, les blessures de la guerre civile sont le corrélat d'une atteinte au monarque de droit divin dont le corps, comme le souligne Kantorowicz, est symboliquement fractionné. Au-delà de *Richard II*, l'ensemble des pièces correspondant au cycle de la Guerre des Roses est empreint de ce même motif d'une blessure fondamentale résultant de la déposition et du meurtre de Richard, héritier légitime d'un pouvoir de droit divin dont Bolingbroke et ses descendants sont les usurpateurs sacrilèges.

Le sol blessé, motif essentiel de *Richard II*, apparaît dans de nombreuses pièces historiques et tragédies dont l'intrigue est située sur le sol britannique. On le trouve notamment dans *King John*, *1 Henry IV*, *2 Henry IV*, *Henry V*, *Richard III*, ou bien encore *Macbeth*. Dans *2 Henry IV*, drame historique qui, selon les éditeurs de la seconde édition des *Oxford Complete Works*, fut écrit deux ans après *Richard II*, Shakespeare représente un sol anglais portant encore les marques du régicide dont Bolingbroke, devenu Henry IV, s'est rendu coupable. Dès la scène d'exposition, Morton rapporte les paroles de l'Archevêque d'York incitant ses partisans à la rébellion :

*Morton: (...) But now the Bishop  
Turns insurrection to religion.  
Supposed sincere and holy in his thoughts,  
He's followed both with body and with mind,  
And doth enlarge his rising with the blood  
Of fair King Richard, scraped from Pomfret stones;  
Derives from heaven his quarrel and his cause;  
Tells them he doth bestride a bleeding land*

*Gasping for life under great Bolingbroke;  
And more and less do flock to follow him.*<sup>385</sup>

Dans le discours de l'archevêque, les saignements du sol anglais se confondent avec les reliques du sang de Richard II retrouvées sur les pierres du château de Pomfret, lieu supposé de son assassinat. Au-delà de l'association symbolique entre la perte d'intégrité du corps royal et la blessure du royaume incarné, motif essentiel du *Richard II* de Shakespeare, le prélat souligne par son discours la destruction du corps politique du souverain. En refusant d'appeler Bolingbroke par son nom de roi, et en déclarant que l'Angleterre étouffe sous le poids du nouveau souverain, l'Archevêque d'York dénonce la nature illégitime du pouvoir de Henry IV. L'union entre le corps du roi et celui du royaume, dont se prévalent les monarques britanniques, est mise en doute. Les propos de l'archevêque, ainsi rapportés dans la scène d'exposition, permettent d'introduire une thématique qui sous-tend l'ensemble du cycle des pièces historiques. Le corps blessé du royaume, associé à une perte de légitimité du souverain, apparaît comme le symbole de la Guerre des Roses opposant les familles d'York et de Lancastre, une guerre civile qui a pour origine le meurtre contre nature de Richard II. Les saignements de la terre incarnée, décrits par l'Archevêque d'York, peuvent être perçus comme une allusion au principe du *bier right* : à l'instar des cadavres saignant pour dénoncer leur meurtrier, l'image de la terre qui saigne peut être interprétée comme un symbole de la culpabilité de Bolingbroke à l'égard de l'assassinat de Richard II.

La même notion d'une cohérence perdue entre le corps du roi et celui de ses terres apparaît dans *Richard III*. Dans cette pièce historique qui clôt le cycle de la Guerre des Roses, l'Angleterre est présentée par Buckingham comme un corps boiteux, défiguré par les cicatrices de l'infamie :

*Buckingham: (...) The noble isle doth want her proper limbs:  
Her face defaced with scars of infamy,  
Her royal stock graft with ignoble plants  
And almost shouldered in the swallowing gulf  
Of dark forgetfulness and deep oblivion,  
Which to recure we heartily solicit  
Your gracious self to take on you the charge  
And kingly government of this your land –  
Not as Protector, steward, substitute,  
Or lowly factor for another's gain,*

---

<sup>385</sup> 2 *Henry IV*, I.i.199-208.

*But as successively, from blood to blood,  
Your right of birth, your empery, your own.*<sup>386</sup>

La déclaration de Buckingham appelant Richard à se saisir du trône est chargée d'ironie dramatique. L'Angleterre s'apprête en effet à couronner un roi dont la bassesse et la difformité sont l'incarnation même des maux dont souffre le royaume, et qui ne saurait en aucun cas incarner le renouveau attendu. La métaphore du jardin, développée dans *Richard II*, trouve sa source dans cette tirade de *Richard III* qui fut écrite plusieurs années auparavant. Selon Buckingham, l'arbre généalogique de la famille royale a fait l'objet de greffes corruptrices. Le partisan du Duc de Gloucester évoque ici la prise de pouvoir des Lancastre suite à la déposition de Richard II, mais il fait peut être également allusion au règne du propre frère du duc, Edward IV, décrit plus haut par Buckingham comme un homme peu vertueux : « this prince is not an Edward. / He is not lolling on a lewd day-bed, / But on his knee at meditation; / Not dallying with a brace of courtesans, / But meditating with two deep divines; / Not sleeping to engross his idle body, / But praying to enrich his watchful soul »<sup>387</sup>. L'oisiveté d'Edward IV et sa nature pécheresse sont associées à la faiblesse du royaume incarné, alors que la prétendue sainteté de Richard doit lui permettre de redresser le corps souffrant de l'Angleterre. Les blessures de la nation, que Richard III ne fera que rendre plus profondes encore, seront finalement guéries par le mariage de Richmond et d'Elizabeth : une alliance qui constitue à la fois le dénouement de la tragédie et celui de la Guerre des Roses opposant les familles d'York et de Lancastre. La dernière tirade de Richmond, qui a fonction d'épilogue, annonce la prospérité retrouvée du royaume et apporte une conclusion à la métaphore filée de la blessure du sol :

*King Henry VII: (...) England hath long been mad, and scarred herself;  
The brother blindly shed the brother's blood;  
The father rashly slaughtered his own son;  
The son, compelled, been butcher to the sire;  
All that divided York and Lancaster,  
United in their dire division.  
O now let Richmond and Elizabeth,  
The true succeeders of each royal house,  
By God's fair ordinance conjoin together,  
And let their heirs – God, if his will be so –  
Enrich the time to come with smooth-faced peace,*

---

<sup>386</sup> *Richard III*, III.vii.125-136.

<sup>387</sup> *Ibid.*, III.vii.71-77.

*With smiling plenty, and fair prosperous days.  
Abate the edge of traitors, gracious Lord,  
That would reduce these bloody days again  
And make poor England weep forth streams of blood.  
Let them not live to taste this land's increase,  
That would with treason wound this fair land's peace.  
Now civil wounds are stopped; peace lives again.  
That she may long live here, God say 'Amen'.<sup>388</sup>*

Dans ce long monologue, le nouveau roi revient sur la longue période de guerre civile qui vient de prendre fin. Le conflit est comparé à une forme d'automutilation : les luttes parricides et fratricide font couler un sang unique, celui du royaume incarné, auquel les belligérants, issus d'une même famille royale, sont intimement associés. La blessure fondamentale causée par la déposition de Richard II et l'accession au pouvoir de Bolingbroke, qualifiée de gouffre par Kantorowicz, est ici refermée. En épousant Elizabeth d'York, le duc de Richmond, héritier des Lancastre, réunit les deux familles de sang royal qui pendant près de cent ans se sont battues pour une couronne qu'elles ne parvenaient pas à conserver, faute d'une légitimité suffisante. Les blessures civiles, ouvertes par la déposition et par le meurtre de Richard II, peuvent dès lors cesser de saigner : « Now civil wounds are stopped ». À l'instar de Jacques I dans son premier discours face au parlement anglais, Henry VII insiste sur la volonté divine rendant légitime sa position de monarque et son alliance avec Elizabeth d'York. Il met aussi en garde les traîtres qui pourraient de nouveau mettre en péril la paix civile. Cette menace, comme la guerre civile qui vient de s'achever, est comparée à une blessure qui réduirait à la souffrance le royaume incarné : « make poor England weep forth streams of blood ».

Au-delà du cycle de la Guerre des Roses, le motif de la terre blessée apparaît également dans les pièces dont l'action se déroule sur le sol britannique. *King John*, composée par Shakespeare entre *Richard II* et *Henry IV*, est également empreinte de l'image des blessures civiles. À l'instar des pièces historiques de la Guerre des Roses, *King John* est le reflet d'une période d'instabilité au sein du royaume britannique. Le trône du souverain, frère de Richard Cœur-de-lion, est en effet convoité par le fils de Geoffroy, frère aîné de Jean. La légitimité fragile du souverain se traduit par un conflit opposant le roi aux partisans du Prince Arthur, puis aux troupes du Dauphin de France, Louis, époux de la nièce de Jean. Dans la pièce de Shakespeare, alors que Louis, soutenu par une partie de la noblesse anglaise, impose sa

---

<sup>388</sup> *Richard III*, V.viii.23-41.

supériorité militaire sur le sol britannique, le comte de Salisbury fait part au Dauphin et aux Lords anglais de ses réticences à l'idée de faire couler le sang de ses compatriotes :

*Salisbury: (...) I am not glad that such a sore of time  
Should seek a plaster by contemned revolt,  
And heal the inveterate canker of one wound  
By making many. (...)  
And is't not pity, O my grieved friends,  
That we the sons and children of this isle  
Was born to see so sad an hour as this,  
Wherein we step after a stranger, march  
Upon her gentle bosom, and fill up  
Her enemies' ranks?<sup>389</sup>*

L'Angleterre est ici dépeinte comme un corps maternel dont les blessures infectées ne peuvent être soignées que par de nouvelles effusions de sang. Les mots *plaster*, *heal* et *canker*, qui appartiennent au jargon médical, permettent de souligner le dilemme auquel la noblesse anglaise est confrontée. Si Salisbury est conscient de la nécessité d'une phlébotomie salvatrice, il regrette néanmoins de devoir faire saigner à nouveau le royaume incarné. L'image développée dans les trois derniers vers cités ci-dessus est celle d'une armée piétinant le corps tendre de la Mère patrie : « march / Upon her gentle bosom ». Ici encore, l'Angleterre est comparée par Salisbury à un corps fragile, meurtri par les conflits nés d'une remise en cause de la légitimité du roi.

Dans *King John*, la terre est si intimement associée au sang de la famille royale divisée que les plaies de la guerre civile sont parfois associées à une forme d'automutilation. À l'Acte IV, scène 3, le jeune Prince Arthur, s'appêtant à sauter du haut des murs de sa prison, prie le sol anglais de ne pas le blesser : « The wall is high, and yet I will leap down. / Good ground, be pitiful, and hurt me not »<sup>390</sup>. Arthur, prince de sang royal, espère ainsi que la figure maternelle qu'est le royaume incarné aura pitié de sa propre chair. De cet espoir naïf découle, quelques instants plus tard, la désillusion du jeune prince agonisant qui avant de succomber à sa chute s'écrie : « O me! My uncle's spirit is in these stones. / Heaven take my soul, and England keep my bones! »<sup>391</sup>. Le sol anglais lui-même apparaît divisé : les pierres sur lesquelles tombe Arthur constituent l'extension symbolique du corps de son oncle. Tels des membres exécutant les mouvements commandés par l'âme, les pierres répondent à la volonté de John qui, plus

---

<sup>389</sup> *King John*, V.ii.12-29.

<sup>390</sup> *King John*, IV.iii.1-2.

<sup>391</sup> *Ibid.*, IV.iii.9-10.

tôt, avait ordonné la mort du Prince Arthur. Par ses dernières paroles, le jeune postulant à la couronne suggère l'image d'un royaume incarné blessant sa propre chair. La même métaphore est reprise par le bâtard de Richard the Lion Heart dans la tirade qui constitue l'épilogue de la pièce : « This England never did, nor never shall, / Lie at the proud foot of a conqueror / But when it first did help to wound itself »<sup>392</sup>. Le fils illégitime du roi croisé évoque ici les causes de l'invasion française et dénonce les conflits endogènes qui ont fragilisé le royaume en les comparant à une forme d'automutilation.

Notons que si *King John* se termine par la réaffirmation de l'importance primordiale de l'intégrité du royaume incarné, la première partie de *Henry IV*, qui suit *King John* dans l'ordre de composition des pièces historiques, débute par un discours similaire :

*King Henry: (...) No more the thirsty entrance of this soil  
Shall daub her lips with her own children's blood.  
No more shall trenching war channel her fields,  
Nor bruise her flow'rets with the armèd hoofs  
Of hostile paces. Those opposèd eyes,  
Which, like the meteors of a troubled heaven,  
All of one nature, of one substance bred,  
Did lately meet in the intestine shock  
And furious close of civil butchery, (...)*<sup>393</sup>

Comme l'épilogue de *King John*, le prologue de *1 Henry IV* évoque l'image d'une violence exercée par le royaume incarné à l'encontre de ses propres chairs. Le discours du roi Henry IV fait référence à la déposition violente et au meurtre de Richard II, alors que celui du bâtard de Richard the Lion Heart renvoie au règne conflictuel de John. Mises en perspective, les deux tirades, écrites et jouées à environ une année d'intervalle, définissent la nature cyclique d'une histoire anglaise rythmée par les conflits intestins. Dans le monologue introductif de *1 Henry IV*, Shakespeare développe la notion d'une automutilation du royaume incarné déjà esquissée dans *King John*. Le dramaturge use notamment de l'association métaphorique de la bouche et de la plaie, étudiée dans la seconde partie de la présente thèse. Le roi perçoit ainsi le sol blessé par la guerre civile comme un corps dont les lèvres sont assoiffées du sang des siens. Associée jusque dans ses chairs aux discordes intestines, blessée par les tranchées et par le passage des destriers, l'allégorie maternelle de l'Angleterre, qui symbolise la somme des souverains, des sujets, et des terres britanniques, devient alors infanticide et suicidaire.

---

<sup>392</sup> *Ibid.*, V.vii.112-114.

<sup>393</sup> *1 Henry IV*, I.i.5-13.

Tragédie inspirée des chroniques écossaises de Holinshed, *Macbeth* dépeint également un royaume associé à l'image d'un corps blessé. Dans la tragédie écossaise, déjà évoquée dans le cadre de l'étude des blessures de la surface scénique, le motif de la plaie du royaume incarné fait écho à celui de l'ouverture du sol symbolisée par l'exploitation de la trappe. À l'Acte IV, scène 3, Macduff se lamentant sur le sort de l'Écosse s'exclame : « Bleed, bleed, poor country! »<sup>394</sup>. Plus que le résultat d'une lutte intestine entre deux factions adverses, les blessures du sol écossais sont avant tout le corrélat du règne illégitime et criminel de Macbeth. Contrairement à la saignée curative que Richard II aurait dû pratiquer, selon le jardinier, pour assainir son royaume, le sang versé par Macbeth a pour conséquence l'affaiblissement de l'Écosse. Les Thanés et leur descendance, assassinés ou contraints à l'exil, sont associés à l'image du sang vital s'échappant d'un corps blessé. Malcolm, l'un des fils de Duncan, réagissant à ces propos, compare à son tour l'état du royaume à la condition d'un homme en souffrance : « I think our country sinks beneath the yoke. / It weeps, it bleeds, and each new day a gash / Is added to her wounds »<sup>395</sup>. Ici encore, les nombreux méfaits et crimes perpétrés par Macbeth apparaissent comme autant de plaies infligées au corps du royaume incarné. Au-delà de la perte du sang vital de la nation, l'image de la blessure du sol, introduite au quatrième acte de la tragédie, préfigure également la guerre civile et le siège de Dunsinane qui opposera bientôt Macbeth aux troupes anglaises dirigées par les Thanés exilés. La même idée d'un royaume dont l'intégrité physique est menacée par les conflits endogènes peut également être décelée dans *King Lear*. Dans un article portant sur les réécritures de *King Lear*<sup>396</sup>, Danièle Berton-Charrière rappelle que la pièce de Shakespeare est une adaptation d'une œuvre antérieure, anonyme, qui débute par la mort de la reine Lear. Selon Danièle Berton-Charrière, la mort de la mère des trois sœurs est occultée par Shakespeare qui la remplace par la mort de la Mère patrie. Le royaume incarné est en effet coupé en trois lorsque le roi décide de céder le pouvoir à ses filles. Si l'image de la terre blessée n'est pas directement mentionnée dans le texte, certains metteurs en scène ont choisi de la mettre en avant dans leurs productions. En 1988, au théâtre The Other Place de Stratford, Cicely Berry produisait un *King Lear* dont la scène était une carte gravée dans une dalle de pierre qui volait en éclats lors de la tempête de l'Acte III. Dans la production de Deborah Warner, créée pour le National Theatre en 1990, Lear découpait une carte de son royaume avec des ciseaux.

---

<sup>394</sup> *Macbeth*, IV.iii.32.

<sup>395</sup> *Macbeth*, IV.iii.40-42.

<sup>396</sup> Danièle Berton-Charrière, « De *Lear* aux *Lears* : pot pourri de la démultiplication des Lear(s) / lire [délire] » (pp.229-239), dans *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Danièle Berton et Jean-Pierre Simard, éd., Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 231.



Adrian Noble, dans un *King Lear* monté pour la Royal Shakespeare Company en 1993, recouvrait la scène du théâtre d'une vaste carte qui était mise en pièces au cours de la représentation. Dans ces trois mises en scène, la carte divisée par le vieux roi devient le symbole d'une blessure du royaume incarné. La perte d'intégrité résultant de ce découpage et les tensions qu'il entraîne sont matérialisées par une dégradation de la surface scénique sur laquelle évoluent les personnages du drame.

Le motif de la blessure civile apparaît encore dans les tragédies romaines dont le contexte antique peut être perçu comme une projection de l'Empire britannique. G.R. Hibbard, auteur d'une introduction à *Coriolanus* pour les éditions Penguin, observe de nombreux points communs entre le système politique de la Rome dépeinte par Shakespeare et celui de l'Angleterre élisabéthaine et jacobéenne. Il établit notamment un parallèle entre le héros éponyme de la dernière tragédie romaine et le roi Jacques I qui entretenait avec le parlement anglais des relations parfois conflictuelles. Selon Hibbard, le danger d'une dégradation ou d'une altération des rapports de pouvoir entre le souverain et son parlement, qui devait se traduire en 1642 par une guerre civile suivie de l'avènement de Cromwell, apparaît déjà dans le conflit opposant Coriolanus aux représentants du peuple :

*In fact, the danger was already becoming real clear to some perceptive minds, of which Shakespeare's may well have been one, as early as 1606, when James I was running into trouble with his first Parliament, some of whose members he described in November 1605 as 'Tribunes of the People, whose mouths could not be stopped'.<sup>397</sup>*

Les paroles de James I, qui ne vont pas sans évoquer les propos adressés par Coriolanus aux tribuns du peuple, font du héros tragique et de la République romaine une image en miroir de l'Angleterre jacobéenne et de son souverain. À l'instar de Jacques I, dont le corps est associé au royaume incarné grâce au discours politique, les chairs de Coriolanus se confondent avec le sol de la République romaine, décrite comme un être souffrant. Rappelons en effet que tout au long de la tragédie, les blessures physiques de Coriolanus entrent en résonance avec la mutilation de la République, la blessure de la discorde et de la guerre civile.

L'image d'une Rome incarnée blessée et mutilée, qui évoque les développements du corps métaphorique de l'Angleterre dans les pièces historiques, apparaît également dans *Titus Andronicus*. Dans sa première tragédie romaine, contemporaine à l'écriture de *Richard III*, Shakespeare dépeint un empire qui évoque celui de la reine Élisabeth I. Observons pour

---

<sup>397</sup> William Shakespeare, *Coriolanus*, G.R. Hibbard, éd., Harmondsworth, Middlesex, The New Penguin Shakespeare, 1967, p. 12.

preuve de cette ressemblance qu'à l'Acte V de la tragédie<sup>398</sup>, c'est dans un monastère en ruine qu'Aaron prend refuge. Comme le note Alan Hughes, éditeur de *Titus Andronicus* pour la collection *New Cambridge Shakespeare*, il s'agit là d'un anachronisme<sup>399</sup>. En effet, le décor n'est pas celui de la Rome antique, mais plutôt celui de l'Angleterre de la Réforme et des monastères spoliés par Henri VIII, le père d'Élisabeth I. Comme les pièces historiques où apparaît le motif de la terre incarnée, *Titus Andronicus* traite d'un empire dont l'intégrité est menacée par la fragilité du pouvoir et par la mise en doute de sa légitimité. Le sol romain, projection du royaume britannique, est dépeint comme un corps allégorique blessé par les conflits intestins. Cette image apparaît notamment dans la dernière scène de la pièce, suite au banquet meurtrier. Marcus, tribun du peuple et frère de Titus, est le premier à exprimer le souhait de voir l'intégrité de Rome reconstituée :

*Marcus: You sad-faced men, people and sons of Rome,  
By uproars severed, as a flight of fowl  
Scattered by winds and high tempestuous gusts,  
O, let me teach you how to knit again  
This scattered corn into one mutual sheaf,  
These broken limbs again into one body.*<sup>400</sup>

L'image n'est pas seulement celle d'une blessure, mais celle d'une mutilation : Rome est décrite comme un corps dont les membres brisés et sectionnés, *severed*, doivent être de nouveau réunis. Au sein d'une tragédie où les thématiques de la violence et de la mutilation sont exacerbées, la métaphore du corps écartelé peut être considérée comme un écho magnifié du motif de la blessure du royaume incarné développé dans les pièces historiques.

Observons à cet égard que le terme *civil wound*, étudié en relation avec *King John* et les pièces du cycle de la Guerre des Roses, est prononcé par un noble romain prenant la parole suite au discours de Marcus précédemment cité : « Tell us what Sinon hath bewitched our ears, / Or who hath brought the fatal engine in / That gives our Troy, our Rome, the civil wound »<sup>401</sup>. Comme dans les pièces historiques, la blessure civile ne saurait être guérie que par l'avènement d'un souverain dont l'autorité est reconnue de tous : c'est ainsi que Marcus et le noble romain, après avoir identifié les raisons des blessures et des mutilations dont souffre Rome, confient le sceptre impérial à Lucius, fils de Titus Andronicus. Les premiers mots du

---

<sup>398</sup> *Titus Andronicus*, V.i.21-23.

<sup>399</sup> William Shakespeare, *Titus Andronicus*, Alan Hughes, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1994, p. 124.

<sup>400</sup> *Titus Andronicus*, V.iii.66-71.

<sup>401</sup> *Ibid.*, V.iii.84-86.

nouvel empereur, adressés au peuple de la cité, associent la résolution de l'intrigue tragique à la guérison de la Rome incarnée : « Thanks, gentle Romans. May I govern so / To heal Rome's harms and wipe away her woe »<sup>402</sup>. À l'instar de l'épilogue de *King John*, saluant le couronnement du roi Henry III comme le signe d'une union nationale retrouvée, les discours prononcés par les protagonistes de *Titus Andronicus*, à l'occasion de la scène de résolution, annoncent la restauration d'un pouvoir fort et légitime, intimement associé à l'intégrité de la nation incarnée. Dans les tragédies romaines, comme dans les pièces relatives à l'histoire de l'Angleterre et de son empire, le motif de la blessure du sol apparaît ainsi comme le vecteur privilégié d'une thématique de la discorde et des luttes intestines.

L'étude des différents aspects que revêtent l'ouverture et la dégradation des surfaces dans le corpus shakespearien permet de mieux saisir leurs enjeux métaphoriques. Intimement associées au sémantisme des blessures charnelles, ces images suggérées en sont les projections symboliques. Le déchirement de la voûte céleste et de la surface des océans, à l'instar des plaies béantes, évoque la présence d'un espace d'ordinaire caché, un espace du surnaturel et du divin qui peut apporter la révélation ou transformer les personnages du drame qui, tels Pericles et son épouse, ont disparu dans son sein avant de réapparaître, de renaître sur la scène. De la même manière, la surface liminaire et perméable qu'est la peau blessée est représentée sur les planches du théâtre par l'ouverture des trappes qui donnent accès à l'Enfer des scènes élisabéthaines. Cet espace obscur et inaccessible au regard du spectateur, symbolique du contre-nature, peut quant à lui être perçu comme le reflet de la dimension putride et corruptrice de l'organisme dénoncée par les pasteurs anglicans. Enfin, comme l'a montré l'étude des pièces liées à une représentation de l'Empire britannique, l'image de la terre écorchée par les sabots des destriers se confond avec celle d'un corps blessé ou mutilé pour signifier la perte d'intégrité du royaume. Les glissements sémantiques du motif des blessures charnelles, opérés par le biais des métaphores, permettent une mise en perspective de l'image du corps blessé. Les plaies dont souffrent les personnages du corpus shakespearien sont ainsi projetées sur leurs environnements fictifs et leurs corrélats scéniques. Comme le discours politique de l'Angleterre jacobéenne, qui faisait entrer en écho les notions de corps royal et de royaume incarné dans le but de magnifier la personne du souverain, le drame shakespearien développe le motif de la blessure au-delà du corps des personnages pour donner plus d'ampleur à ses fonctions dramatiques.

---

<sup>402</sup> *Ibid.*, V.iii.146-147.

## B) Blessure et sensualité

Le travail effectué sur les glissements sémantiques du motif de la blessure charnelle au chapitre précédent a permis d'identifier différents supports métaphoriques de la plaie tels que l'eau, le ciel, la terre du royaume et la scène du théâtre. Comme l'étude du corpus shakespearien tend à le démontrer, l'introduction du motif de la blessure dans la description ou dans la simple mention d'une surface permet de conférer à cette dernière une dimension charnelle, une corporalité. En utilisant les métaphores de la plaie, le dramaturge projette sur l'environnement de ses personnages le sémantisme de l'ouverture des chairs, mais aussi la fragilité et la sensibilité du corps. L'image de la blessure, signe de la douleur physique ressentie, est intimement associée au sensible, mais aussi au sensuel. Dans le théâtre de Shakespeare, ainsi que dans ses poèmes lyriques, l'observation et la description de la plaie sont l'occasion d'une sublimation des chairs et de leur sensualité. Au-delà de cette emphase sur le charnel et le plaisir des sens, le motif de la blessure et le lexique qui lui est associé peuvent être perçus comme une référence symbolique à la sexualité et à l'expérience du viol.

### 1) La sublimation de la douleur : les blessures sensuelles

Afin de mieux saisir les liens qui unissent la représentation de la blessure à l'évocation du plaisir des sens, définissons tout d'abord la notion de sensualité. Selon les auteurs du *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, le terme sensuel assume la signification suivante : « Qui a rapport aux sens. *Une jouissance toute sensuelle.* || Se dit des personnes attachées aux plaisirs des sens (notamment aux plaisirs sexuels). || Qui donne ou exprime une émotion de caractère charnel »<sup>403</sup>. Le sensuel, selon cette définition, a trait aux plaisirs du corps et notamment à la sexualité. Comme le montrera l'analyse des textes de Shakespeare, l'ouverture des chairs est intimement associée, dans les pièces comme dans les poèmes, à la sensualité des corps ainsi qu'aux actes sexuels contemplés ou évoqués. Cependant, avant d'analyser le codage sexuel du motif de la blessure, il convient d'observer, au sein du corpus shakespearien, les liens qui unissent l'image des plaies aux plaisirs de la chair.

Lorsque la peau blessée est décrite en des termes sensuels, ou bien encore lorsque la plaie est associée à une partie du corps évoquant le plaisir des sens, la blessure devient vecteur de sensualité. Dans *Antony and Cleopatra* par exemple, suite à un combat victorieux contre les

---

<sup>403</sup> *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Éditions Quillet, 1990 (1977).

armées de Caesar, Mark Antony s'adresse à ses soldats en des termes signifiant à la fois l'hommage à la valeur militaire et l'incitation aux plaisirs sensuels : « You have shown all Hectors. / Enter the city, clip your wives, your friends, / Tell them your feats whilst they with joyful tears / Wash the congealment from your wounds, and kiss / The honoured gashes whole »<sup>404</sup>. Dans ces paroles, le triumvir romain juxtapose l'image de la gloire militaire et celle des rapports charnels en introduisant le motif de la plaie. Un lien apparaît dès lors entre les lèvres des femmes romaines et les plaies de leurs époux : les unes s'entrouvrent afin que les autres se referment. Les blessures glorieuses, reçues au champ de bataille, seront lavées et guéries par les baisers des femmes que les soldats embrasseront dès leur entrée dans la ville. Cette guérison des plaies par la sensualité, contemplée par Mark Antony, est le reflet de l'un des thèmes essentiels de la pièce : l'incompatibilité de la raison militaire et de la passion amoureuse. Comme l'a souligné l'étude des blessures glorieuses en seconde partie de la présente thèse, la faille tragique du triumvir réside dans sa faiblesse face à la reine d'Égypte. Dans le conflit qui l'oppose à Caesar, Mark Antony choisit en effet l'option navale recommandée par Cleopatra plutôt que d'écouter les conseils des soldats expérimentés qui font valoir en vain leurs blessures glorieuses dans l'espoir de le convaincre. Dans une pièce où la sensualité se voit accorder plus de crédit que les cicatrices, garantes de courage et d'expérience militaire, l'image des cicatrices guéries par les baisers des femmes peut être perçue comme le reflet des illusions nourries par Mark Antony quant à sa capacité à vaincre les armées de Caesar en s'alliant à la belle Cleopatra.

Observons que l'emprise des sens sur le triumvir romain apparaît également dans le traitement de la blessure à l'Acte III, scène 13, lorsqu'à la veille de la bataille d'Actium, ultime défaite de Mark Antony, ce dernier exprime le souhait d'effacer la tristesse de ses soldats par une dernière nuit de plaisirs :

*Antony: (...) Let's have one other gaudy night. Call to me*

*All my sad captains. Fill our bowls once more.*

*Let's mock the midnight bell.*

*Cleopatra: It is my birthday.*

*I had thought to've held it poor, but since my lord*

*Is Antony again, I will be Cleopatra.*

*Antony: We will yet do well.*

*Cleopatra: Call all his noble captains to my lord!*

*Antony: Do so. We'll speak to them, and tonight I'll force*

---

<sup>404</sup> *Antony and Cleopatra*, IV.ix.7-11.

*The wine to peep through their scars. Come on, my queen,  
There's sap in't yet. The next time I do fight  
I'll make death love me, for I will contend  
Even with his pestilent scythe.*<sup>405</sup>

L'ultime nuit de la gaieté, *gaudy night*, paraît ici remplacer l'austérité et la tension des veilles de combat dépeintes par Shakespeare dans *Julius Caesar* ou bien encore dans *Richard III*. Comme dans les vers précédemment cités, la description des blessures glorieuses est conjointe à l'évocation du plaisir des sens. L'enivrement contemplé par Mark Antony correspond à la définition du mot sensualité proposée par le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* : « Attachement aux plaisirs des sens. *Boire, manger avec sensualité*, avec un plaisir très vif ». L'orgie romaine doit apporter la joie par l'éveil des sens : Mark Antony, le sensuel, veut oblitérer la raison militaire représentée par les blessures glorieuses sous la satisfaction des plaisirs charnels et de la satiété. Le vin, traditionnellement associé au sang de par la tradition chrétienne de l'eucharistie, apparaît ici au centre d'une communion de l'excès proche du rituel dionysiaque. Soulignons que l'image du vin jaillissant du corps évoque davantage une gourde percée qu'un soldat valeureux ou le mystère de la transsubstantiation. En voulant mobiliser ses forces et chasser la tristesse de ses soldats, Mark Antony ne fait en réalité que diviser et affaiblir ce qu'il lui reste de partisans. Suite à ce discours, Enobarbus, l'un des plus fidèles officiers de Mark Antony, annonce en effet en aparté son intention de quitter le camp pour rejoindre les troupes d'Octavius Caesar, laissant derrière lui les restes d'une armée condamnée à la défaite et dont les hommes seront bientôt amoindris par les plaisirs sensuels de l'orgie romaine. Dans *Antony and Cleopatra*, le motif de la blessure apparaît ainsi comme le symbole d'une dichotomie entre sensualité et gloire militaire. En voulant effacer les plaies de ses soldats sous les baisers de leurs épouses, en imaginant que le vin puisse émaner de leurs cicatrices et remplacer le sang de la guerre, Mark Antony écarte le sémantisme des blessures glorieuses pour ne plus voir à la surface des chairs que la possibilité du plaisir des sens. L'égaré sensuel du triumvir le conduit même à désirer les faveurs de la Mort : « I'll make death love me, for I will contend / Even with his pestilent scythe ». Ces derniers vers soulignent le danger auquel s'expose Mark Antony en s'abandonnant à la sensualité. Comme le suggère l'utilisation du déterminant possessif *his*, la Mort qu'il courtise est ici une figure masculine, rendant incongrue l'image d'une conquête amoureuse. Ajoutons que dans les peintures et gravures médiévales, et plus particulièrement dans les danses macabres, l'allégorie de la mort est représentée sous les traits d'un cadavre décharné, vêtu de haillons et

---

<sup>405</sup> *Antony and Cleopatra*, III.xiii.185-196.

brandissant une faux : *the Grim Reaper*. Cette personnification squelettique et masculine de la mort apparaît donc comme antinomique de l'idéal sensuel visé par le triumvir. Cette contradiction entre la notion d'amour et l'image du *Grim Reaper* souligne l'incompatibilité d'une recherche de la gloire militaire doublée de la poursuite d'un idéal sensuel. Notons qu'il s'agit là d'une illustration de l'hamartia de Mark Antony : sa confiance en Cleopatra, incarnation de l'idéal sensuel, mènera le soldat de Rome à sa perte. La conclusion de la réplique de Mark Antony, chargée d'ironie dramatique, laisse entrevoir au spectateur les conséquences de son désir de sensualité : à l'instar des danses macabres, où vifs et cadavres se côtoient, la présence de l'allégorie de la mort suggère la nature éphémère des plaisirs de la chair et la proximité du trépas. Soulignons que l'image de la faux, « pestilent scythe », contre laquelle il se dit prêt à lutter pour mieux placer la Mort sous son pouvoir, peut être considérée comme annonciatrice de sa propre mort. L'Acte IV, scène 15, scène du suicide d'Antony, représente l'échec de sa volonté hubristique de contrôler le *Grim Reaper*. Lorsque tout semble perdu, Antony demande à l'un de ses partisans, nommé Eros, de lui donner la mort. Le jeune homme au nom évocateur de sensualité refuse de frapper son maître et préfère se suicider plutôt que d'accomplir la volonté de Mark Antony. Ce dernier décide alors de se précipiter contre son propre glaive pour mettre fin à ses jours. Il survivra pourtant à cette blessure, et devra supplier ses proches de lui porter le coup de grâce : « I have done my work ill, friends. O, make an end / Of what I have begun! »<sup>406</sup>. L'agonie de Mark Antony apparaît dès lors comme une synthèse de sa destinée tragique. L'homme qui voulait se faire aimer de la Mort pour mieux la contrôler n'est pas capable de maîtriser la sienne.

Au-delà des liens associant l'image du corps blessé au thème de la sensualité dans *Antony and Cleopatra*, ajoutons que les blessures, qui nécessitent des soins, peuvent être l'occasion d'un moment de sensualité lorsque les chairs sont dénudées, nettoyées puis pansées. Cette intimité liée au soin apparaît notamment dans *2 Henry IV*, à l'occasion d'une scène comique, lorsque Mistress Quickly rappelle à Falstaff ses engagements passés :

*Mistress Quickly: (...) Thou didst swear to me upon a parcel-gilt goblet, sitting in my Dolphin chamber, at the round table, by a sea-coal fire, upon Wednesday in Wheeson week, when the Prince broke thy head for liking his father to a singing-man of Windsor – thou didst swear to me then, as I was washing thy wound, to marry me, and make me my lady thy wife. Canst thou deny it?*<sup>407</sup>

Mistress Quickly évoque la blessure infligée à Falstaff par le futur roi Henry V suite à une boutade peu appréciée. Sir John, accoutumé aux blessures honteuses, semble à cette occasion

---

<sup>406</sup> *Antony and Cleopatra*, IV.xv.105-106.

<sup>407</sup> *2 Henry IV*, II.i.88-95.

avoir largement profité de l'hospitalité et de la crédulité de Mistress Quickly. Notons que dans le passage cité, cette dernière dépeint une scène empreinte de romantisme et de sensualité. Tout ce que la logeuse peut réunir de plus luxueux dans son auberge, la chambre du Dauphin, une table ronde, une coupe dorée et un feu de charbon, forme le décor cossu mis en place pour recevoir Sir John. Il s'agit là d'un tableau idéalisé, d'une mise en scène dont Falstaff et Mistress Quickly sont les acteurs : le premier dans le rôle du chevalier blessé au combat, la seconde dans celui de l'hôtesse attentionnée. La scène décrite par Mistress Quickly se veut le reflet parodique d'un idéal courtois hérité des légendes arthuriennes. Elle correspond notamment à la rencontre de Tristan et Iseut telle que la dépeint Thomas Malory dans *La Morte d'Arthur*, adaptation anglaise du cycle arthurien de Chrétien de Troyes publiée en 1485 :

*Then the king for great favour made Tramtrist to be put in his daughter's ward and keeping, because she was a noble surgeon. And when she had searched him she found in the bottom of his wound that therein was poison, and so she healed him within a while; and therefore Tramtrist cast great love to La Beale Isoud, for she was at that time the fairest maid and lady of the world.*<sup>408</sup>

Bien loin de l'archétype du chevalier servant incarné par Tristan, Sir John n'a pas reçu ses blessures en voulant montrer sa valeur ou en défendant une juste cause. Falstaff profite de cette illusion romantique, mais aussi du moment d'intimité et de sensualité lié au soin des blessures, pour faire croire à Mistress Quickly qu'il l'élèvera par le mariage vers la noblesse qu'il prétend incarner. En réalité, il ne fait que tenir son rôle de preux chevalier dans le but d'obtenir de nouvelles faveurs de son hôtesse, comme le suggèrent les dernières lignes du discours de Mistress Quickly : « And didst thou not kiss me, and bid me fetch three thirty shillings ? »<sup>409</sup>.

Si la blessure peut être associée à une expérience sensuelle, elle peut également être le signe d'une sexualité latente. Comme l'a démontré le second chapitre de la première partie, les blessures du corps féminin étaient associées à la sexualité dans l'Angleterre de la Renaissance. Aux yeux des Élisabéthains, l'intégrité du corps féminin était gage de pureté, alors que la rupture de l'hymen, et par une extension symbolique, l'ensemble des blessures portées par les femmes, était signe d'une sexualité corruptrice. Dans le drame shakespearien, certaines blessures du corps féminin, de par le prisme culturel de l'Angleterre renaissante, mais aussi de par leur position, évoquent la sexualité. Dans *Julius Caesar*, par exemple,

---

<sup>408</sup> Thomas Malory, *La Morte d'Arthur*, vol. 1, Londres, Everyman's Library, 1967, p. 250.

<sup>409</sup> 2 *Henry IV*, II.i.103-104.



l'épouse de Brutus s'inflige une blessure à la cuisse pour prouver son courage et sa détermination :

*Portia: (...) I grant I am a woman, but withal  
A woman well reputed, Cato's daughter.  
Think you I am no stronger than my sex,  
Being so fathered and so husbanded ?  
Tell me your counsels; I will not disclose 'em.  
I have made strong proof of my constancy,  
Giving myself a voluntary wound  
Here in the thigh. Can I bear that with patience,  
And not my husband's secrets ?*<sup>410</sup>

Le fait que Portia se soit blessée à la cuisse dans le but de prouver à son époux qu'elle serait capable de résister à la torture, afin que celui-ci partage avec elle ses secrets, n'est pas l'invention de Shakespeare. Cependant, par le biais du discours de Portia, le dramaturge élisabéthain met l'accent sur le symbolisme sexuel de cette blessure. Le passage reproduit ci-dessus contient deux champs lexicaux distincts : celui de la féminité et celui de la masculinité. Les mots *woman* et *daughter*, dans les deux premiers vers, s'opposent à *fathered* et *husbanded*, présents au quatrième vers. Portia revendique sa féminité, mais elle se veut également masculine par sa force : « Think you I am no stronger than my sex, / Being so fathered and so husbanded ? ». La plaie à la cuisse, proche de l'organe sexuel et située sur une partie de l'anatomie féminine liée à la sensualité, pourrait être perçue comme le corrélat d'une perte de pureté. Si la blessure du corps féminin était communément associée par le public élisabéthain à la perte de la virginité, comme tend à le démontrer l'étude de l'iconographie renaissante et du corpus shakespearien, une plaie portée à la cuisse et montrée du doigt, « Here in the thigh », ne saurait manquer d'évoquer la sexualité aux yeux des premiers spectateurs de la pièce. L'automutilation de Portia peut être considérée comme le symbole de la dualité exprimée dans les quatre premiers vers du passage cité plus haut. En effet, en portant elle-même atteinte à son intégrité physique et en supportant la souffrance de cette blessure, l'épouse de Brutus joue à la fois le rôle de l'homme et de la femme dans un acte sexuel symbolique.

La blessure à la cuisse, évocatrice du sexuel, apparaît également dans les poèmes lyriques de Shakespeare. Contrairement à l'occurrence de *Julius Caesar*, il s'agit là de signifier la sensualité, ainsi que la sexualité subie. Dans le neuvième poème du recueil intitulé *The*

---

<sup>410</sup> *Julius Caesar*, II.i.293-301.

*Passionate Pilgrim*, la blessure sensuelle apparaît notamment comme un élément central de la rencontre de Venus et Adonis :

*Fair was the morn when the fair queen of love,  
[]  
Paler for sorrow than her milk-white dove,  
For Adon's sake, a youngster proud and wild,  
Her stand she takes upon a steep-up hill.  
Anon Adonis comes with horn and hounds.  
She, seely queen, with more than love's good will  
Forbade the boy he should not pass those grounds.  
'Once', quoth she, 'did I see a fair sweet youth  
Here in these brakes deep-wounded with a boar,  
Deep in the thigh, a spectacle of ruth.  
She showèd hers; he saw more wounds than one,  
And blushing fled, and left her all alone.<sup>411</sup>*

Dans ce poème, dont le second vers est perdu, Venus dépeint une scène de blessure sensuelle. Elle prétend avoir eu la vision d'un jeune homme semblable à Adonis et dont la cuisse était blessée. L'attirance de la déesse envers Adonis paraît ici associée à la plaie profonde causée par un sanglier. Si à l'instar des blessures glorieuses, la blessure de chasse peut être lue comme un signe de virilité, son emplacement évoque quant à lui le sensuel. L'image de la chair blessée, mais aussi dévoilée, suggère le danger mais aussi la nudité. Venus, éprise du jouvenceau, lui montre à son tour sa cuisse dans l'espoir de le séduire par ses chairs dénudées. Le vers décrivant la chair exhibée de Venus, « he saw more wounds than one », est à la fois énigmatique et fortement suggestif. Ces plaies nombreuses, qui provoquent chez Adonis un rougissement de pudeur, sont évocatrices de la sexualité. Qu'il s'agisse de plaies et de cicatrices véritables qui à la surface du corps féminin suggèrent la corruption liée à l'acte sexuel, ou bien qu'il s'agisse d'une métaphore désignant le sexe de Venus, l'image des chairs ouvertes est intimement associée aux plaisirs sensuels que contemple la déesse et que fuit Adonis. Selon Jean Fuzier, traducteur des poèmes de Shakespeare pour la Pléiade, le sonnet reproduit ci-dessus est l'œuvre d'un poète mineur. Sa présence dans le recueil serait due à l'exploitation d'un thème également abordé par Shakespeare : « C'est sans doute le grand succès de *Venus and Adonis* qui donna à l'éditeur pirate l'idée d'inclure dans un recueil publié sous le nom de Shakespeare ces médiocres variations sur un thème déjà exploité par

---

<sup>411</sup> *The Passionate Pilgrim*, 9.

lui »<sup>412</sup>. Quand bien même le poème ne serait pas l'œuvre de Shakespeare, il apparaît néanmoins comme une clef de lecture essentielle en vue de l'étude et de la compréhension du motif de la plaie dans *Venus and Adonis*.

Le sonnet publié dans *The Passionate Pilgrim*, quel que soit son auteur, se compose d'un ensemble d'images prélevées dans le poème lyrique de Shakespeare et dont la synthèse souligne la nature centrale de la blessure dans l'interprétation shakespearienne du mythe. Notons tout d'abord que les parallèles sont nombreux entre le sonnet et le poème lyrique. Le rougissement pudique d'Adonis, par exemple, fait écho à l'une des premières strophes de *Venus and Adonis* décrivant la réaction du jeune homme face à la première étreinte de la déesse : « Over one arm, the lusty courser's rein; / Under the other was the tender boy, / Who blushed and pouted in a dull disdain / With leaden appetite, unapt to toy. / She red and hot as coals of glowing fire, / He red for shame, but frosty in desire »<sup>413</sup>. Ici, le rougissement pudique d'Adonis a pour pendant le rougeoiement de la déesse, corrélant du désir sexuel. Comme le sonnet de *The Passionate Pilgrim*, cette strophe du poème lyrique fonctionne par un jeu d'échos et d'oppositions : Venus et Adonis sont à la fois unis dans le rougissement et séparés par ses causes. Ce procédé narratif, récurrent dans le poème lyrique, apparaît également dans le sonnet dont l'auteur joue sur la similitude et sur les oppositions symboliques des cuisses blessées d'Adonis et de Venus. Notons que dans le poème lyrique, seul le corps du jeune homme est associé à l'image de la blessure physique. Cette dernière apparaît aux cent-dixième et cent-onzième strophes, lorsque Venus, frappée d'une vision prophétique attribuée à la jalousie, décrit la mort d'Adonis :

*This sour informer, this bate-breeding spy,  
This canker that eats up love's tender spring,  
This carry-tale, dissentious jealousy,  
That sometime true news, sometime false doth bring,  
Knocks at my heart, and whispers in mine ear  
That if I love thee, I thy death should fear;  
'And, more than so, presenteth to mine eye  
The picture of an angry chafing boar,  
Under whose sharp fangs on his back doth lie  
An image like thyself, all stained with gore,*

---

<sup>412</sup> William Shakespeare, *Poèmes*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959, p. 186.

<sup>413</sup> *Venus and Adonis*, 31-36.

*Whose blood upon the fresh flowers being shed  
Doth make them droop with grief, and hang the head.*<sup>414</sup>

Dans cette première description du corps blessé d'Adonis, l'horreur du danger semble primer sur le sensuel. Notons que les mots *wound* et *thigh*, qui évoquent la sensualité du corps d'Adonis dans le sonnet, sont absents des deux strophes qui dans le poème lyrique correspondent à la vision de Venus. Seuls les saignements abondants sont mentionnés, suggérant qu'il s'agit davantage d'une composition d'ordre sublime que d'un tableau sensuel. Ce n'est qu'à la cent quatre-vingt-quatrième strophe, lorsque Venus ouvre les yeux pour découvrir le corps du défunt jouvenceau, qu'est explicitement mentionnée la blessure à la cuisse. Comme dans le sonnet de *The Passionate Pilgrim*, la plaie est alors associée à la sensualité féminine : « (...) from their dark beds once more leap her eyes, / And, being opened, threw unwilling light / Upon the wide wound that the boar had trenched / In his soft flank, whose wonted lily-white / With purple tears that his wound wept was drenched »<sup>415</sup>. La blancheur de peau, considérée dans l'Angleterre élisabéthaine comme un critère de beauté féminine, confère au jeune chasseur une dimension androgyne. Cette impression de féminité est renforcée par la mention du flanc tendre d'Adonis, entaillé d'une large plaie. Comme la blessure de Portia dans *Julius Caesar*, la cuisse ouverte du chasseur est évocatrice de la sexualité féminine. Notons que si le sonnet établit un lien symbolique entre la blessure d'Adonis et la cuisse exhibée de Venus, sur laquelle le jouvenceau voit de nombreuses plaies, le poème lyrique associe quant à lui la multiplication des blessures au regard que porte la déesse sur le corps d'Adonis : « Upon his hurt she looks so steadfastly / That her sight, dazzling, makes the wound seem three; / And then she reprehends her mangling eye, / That takes more gashes where no breach should be »<sup>416</sup>. Le glissement des caractéristiques du corps d'Adonis vers celui de la déesse, opéré dans le sonnet, suggère la confusion des traits féminins et masculins présente dans *Venus and Adonis*. Le fait que l'auteur du sonnet semble avoir confondu les deux protagonistes dans sa synthèse du poème lyrique est en effet un signe de la limite perméable qui oppose la féminité et la masculinité des personnages du poème lyrique.

Si le rougissement unit et sépare les deux protagonistes, comme l'a montré l'étude de la sixième strophe du poème lyrique, il en va de même de leur sensualité, de leur féminité et de leur masculinité. Cette confusion des rôles et des sexes apparaît notamment lorsque Venus

---

<sup>414</sup> *Venus and Adonis*, 655-666.

<sup>415</sup> *Ibid.*, 1050-1056.

<sup>416</sup> *Venus and Adonis*, 1063-1066.

imagine la mort d'Adonis comme résultant d'une rencontre avec un sanglier épris de sa beauté :

*If he did see his face, why then, I know  
He thought to kiss him, and hath killed him so.  
'Tis true, 'tis true; thus was Adonis slain;  
He ran upon a boar with his sharp spear,  
Who did not whet his teeth at him again,  
But by a kiss thought to persuade him there,  
And, nuzzling in his flank, the loving swine  
Sheathed unaware the tusk in his soft groin.  
'Had I been toothed like him, I must confess  
With kissing him I should have killed him first; (...)<sup>417</sup>*

Les vers cités ci-dessus accordent à chacun des deux protagonistes une part de masculinité et de féminité. Premièrement, la déesse est associée à la figure du sanglier amoureux, « loving swine », dont les assauts sensuels causent la mort d'Adonis. Notons que selon le *Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, le sanglier est communément associé au désir sexuel et à la luxure dans la littérature des seizième et dix-septième siècles<sup>418</sup>. Si l'agressivité de l'animal se rapproche des méthodes de séduction directes et parfois violentes de Venus, elle évoque aussi la sexualité masculine. L'unique défense que le sanglier met au fourreau dans l'aine d'Adonis peut être perçue comme un symbole phallique : Venus, qui par son discours associe l'attaque de l'animal à ses propres assauts de séduction, confond sa féminité avec l'image d'une sexualité masculine brutale. De la même manière, Adonis se voit associé aux traits respectifs des deux sexes. En tant que chasseur brandissant sa lance, autre symbole phallique, le jeune homme assume une image masculine. Cependant, la blessure profonde qu'il reçoit évoque quant à elle la sexualité féminine de par sa position. La plaie au flanc de la vision prophétique se situe désormais à l'aine, « soft groin ». Ce déplacement de la blessure suggère une féminisation d'Adonis dont la cuisse, comme celle de la Vénus du sonnet, est ouverte. Notons que l'association de la cuisse au sexe féminin apparaît dans le théâtre de Shakespeare et notamment au second acte de *Romeo and Juliet* : « I conjure thee by Rosaline's bright eyes, / By her high forehead and her scarlet lip, / By her fine foot, straight leg, and quivering thigh, / And the demesnes that

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, 1109-1118.

<sup>418</sup> Gordon Williams, éd., *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, The Athlone press, 1994, vol. 1, p. 121.

there adjacent lie, / That in thy likeness thou appear to us »<sup>419</sup>. Comme dans ces paroles de Mercutio, mentionnant le domaine tout proche de la cuisse frémissante de Rosaline, la blessure de l'aine tendre d'Adonis évoque le sexe féminin.

Dans ce tableau empreint de symbolisme sexuel, la déesse se compare à l'animal sauvage dont la défense pénètre les chairs féminisées du jeune homme. La blessure à la cuisse apparaît ainsi comme le corrélat d'un viol que Venus regrette de ne pouvoir commettre : « had I been toothed like him, I must confess / With kissing him I should have killed him first ». Notons que Jonathan Bate, dans un ouvrage intitulé *Shakespeare and Ovid*, identifie l'épisode du sanglier comme une variation parodique de l'acte sexuel :

... coitus only occurs in the form of parodic variations, as Adonis is nuzzled by the boar and as Venus cradles the flower – because the partners are not equal. (...) Shakespeare has some fun inverting the traditional power structure – Venus' problem is that she can't actually rape Adonis, as Jove rapes Danaë, Neptune Theophane, and Apollo Isse – but in the end the poem shows that a sexual relationship based on coercion is doomed.<sup>420</sup>

Tout comme le thème du rougissement, l'image de l'acte sexuel suggéré par la blessure d'Adonis est au centre de la représentation de l'échec amoureux de la déesse de la fécondité face au jeune chasseur. La seule relation sensuelle qui puisse unir la féminité et la masculinité des deux personnages apparaît dans ces deux vers comme une relation forcée et destructrice. La mort d'Adonis sous les coups du sanglier, associée dans les paroles même de Venus à la satisfaction charnelle qu'elle contemple, suggère l'impossible entente sensuelle de la déesse et du jeune homme.

Notons que l'image d'une femme associée à la violence et à l'agressivité de la sexualité masculine est également développée dans *King Lear*. Lorsque Regan demande à Gloucester pourquoi il a choisi d'envoyer le roi à Douvres, le vieil homme dénonce la cruauté et l'agressivité contre nature des deux sœurs de Cordelia : « Because I would not see thy cruel nails / Pluck out his poor old eyes, nor thy fierce sister / In his anointed flesh stick boarish fangs »<sup>421</sup>. Goneril est ici comparée à un sanglier dont les défenses pourraient blesser le corps sacré du roi. Comme dans *Venus and Adonis*, l'agressivité de l'animal sauvage et la dimension phallique de ses défenses pénétrant les chairs peuvent être associées à la masculinité. La nature féminine de Goneril est ici oblitérée : à l'instar du roi, qui voudrait disséquer Regan pour observer les changements physiques responsables de sa cruauté,

---

<sup>419</sup> *Romeo and Juliet*, II.i.17-21.

<sup>420</sup> Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, OUP, 1993, p. 64.

<sup>421</sup> *King Lear* (F), III.vii.54-56.

Gloucester suggère la possibilité d'une aliénation d'ordre corporel. L'acte de blesser ou de pénétrer sexuellement les chairs, intimement lié à la masculinité, est ainsi associé à Goneril dont la nature féminine, tout comme celle de Lady Macbeth dans la tragédie écossaise, est mise en question.

L'étude du corpus shakespearien tend ainsi à démontrer l'existence d'un lien unissant certaines occurrences du motif de la blessure aux plaisirs sensuels. Si la chair blessée peut en elle-même évoquer la sensualité du corps nu, et si les plaies situées à proximité des organes génitaux expriment les pulsions de la sexualité, l'acte de rompre les chairs peut également dénoter l'acte sexuel consommé ou contemplé.

## 2) Blessure charnelle et pénétration symbolique

Au-delà de la sensualité des corps blessés, les études précédentes suggèrent que le motif de la blessure peut être associé à l'acte sexuel. Les occurrences du poème lyrique *Venus and Adonis* ont notamment permis d'établir que la plaie peut se confondre avec l'image du sexe féminin, et l'objet contondant qui la cause avec celle du phallus. L'étude de l'iconographie médiévale et renaissante, en première partie de la présente thèse, a souligné l'établissement de liens symboliques entre l'acte sexuel et la blessure infligée. La planche de la *Biblia Pauperum* mettant en scène le massacre des innocents, ainsi que le tableau de Dürer intitulé *Le Viol de Lucrece*, illustrent ce rapprochement des thèmes de la violence et de la sexualité. Dans les deux œuvres, la lame du glaive ou de la dague ouvrant les chairs du corps féminin est associée au viol causant la rupture de l'hymen ou la perte de la chasteté.

Dans le drame shakespearien, les blessures, les déchirures et les fentes sont elles aussi associées au sexe féminin. À l'occasion des scènes de taverne de *2 Henry IV*, Falstaff et ses acolytes évoquent à deux reprises les jupons percés des femmes de petite vertu. À l'Acte II, scène 2, le page de Sir John dit avoir aperçu Bardolph par la fenêtre treillagée de l'auberge : « A calls upon me e'en now, my lord, through a red lattice, and I could discern no part of his face from the window. At last I spied his eyes, and methought he had made two holes in the ale-wife's red petticoat, and so peeped through »<sup>422</sup>. Selon le jeune page, le visage de Bardolph, vu au travers de la claire-voie rouge, semblait couvert d'un jupon qu'il aurait percé de deux ouvertures. Les trous ménagés par Bardolph dans le cotillon de la fille d'auberge évoquent les parties de l'anatomie féminine que ce dernier est supposé cacher. Soulignons que Arthur Raleigh Humphreys, éditeur de la pièce pour les éditions Arden, note que les treillages

<sup>422</sup> *2 Henry IV*, II.ii.72-76.

rouges étaient associés aux tavernes, et que les jupons rouges étaient l'apanage des prostituées<sup>423</sup>. Les ouvertures du jupon suggèrent ici les activités sexuelles auxquelles le compagnon de Falstaff se livre dans les tavernes. La même image est plus tard reprise à l'Acte III, scène 2, par Falstaff lui-même, alors qu'il passe en revue les piètres soldats que Shallow a mobilisés pour lui :

*Shallow: What trade art thou, Feeble?*

*Feeble: A woman's tailor, sir.*

*Shallow: Shall I prick him, sir?*

*Sir John: You may, but if he had been a man's tailor, he'd ha' pricked you. (To Feeble) Wilt thou make as many holes in an enemy's battle as thou hast done in a woman's petticoat?*<sup>424</sup>

Avant d'émettre quelque hypothèse sur la signification de la répétition de l'image du jupon, il convient d'expliciter certains des nombreux jeux de mots qui ponctuent la scène. Dans les notes de bas de page de l'édition Arden, Humphreys rappelle que le mot *tailor* renvoyait à la fois à la profession de tailleur et aux organes sexuels : « *Tailor*, in Elizabethan English (and later) could mean the sex organ, male or female (...). Here, in conjunction with *prick*, the equivoque is apparent »<sup>425</sup>. Comme le souligne Humphreys, le calembour construit sur les mots *prick* et *tailor* donne le ton d'un dialogue empreint de sous-entendus sexuels. Dans ce contexte, la question de Falstaff assume un caractère grivois : Sir John voudrait savoir si le tailleur devenu soldat fera autant de trous dans les rangs de l'ennemi que dans les jupons féminins. De même que dans les paroles du page citées plus haut, le jupon percé fait ici allusion à la sexualité féminine. Falstaff espère que le tailleur se servira aussi bien de son épée que de son sexe : *tailor, prick*.

Ajoutons que les boutades des scènes de taverne sont complétées par un jeu sur l'onomastique. Le nom même de Sir John Falstaff, inventé par Shakespeare, est évocateur des sous-entendus sexuels dont son discours est empreint. Le patronyme du chevalier est en effet composé par la contraction des mots *false* et *staff*. Pouvant désigner à la fois le bâton d'un vieillard, la hampe d'une lance, et bien entendu le sexe masculin, le mot *staff* invite à l'équivoque. L'adjectif *false*, quant à lui, signifie fallacieux, frauduleux ou malhonnête. Portant l'héritage des *morality plays*, dont les protagonistes portaient le nom des vices ou des vertus qu'ils incarnaient, les traits du personnage de Falstaff sont définis par son nom. Le chevalier bedonnant a en effet triché avec les armes, notamment en rougissant sa lame dans le

---

<sup>423</sup> William Shakespeare, *King Henry IV, Part 2*, Arthur Raleigh Humphreys, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1966, p. 53.

<sup>424</sup> *2 Henry IV*, III.ii.148-154.

<sup>425</sup> William Shakespeare, *King Henry IV, Part 2*, Arthur Raleigh Humphreys, éd., *op.cit.*, p. 104.



sang de Percy afin de prétendre l'avoir tué sur le champ de bataille. Il use également d'une canne pour des motifs fallacieux : la goutte et la vérole le faisant boiter, il fait croire aux conséquences d'une blessure de guerre pour justifier sa pension de soldat. Enfin, sa malhonnêteté à l'égard de Mistress Quickly et les maladies vénériennes qu'il a contractées dans les auberges suggèrent son inconstance et sa sexualité dépravée. Le nom de Falstaff associe donc à lui seul les domaines de la sexualité et du combat armé, le sexe masculin et l'arme militaire.

L'association de la lame au phallus et de la bravoure guerrière à l'acte sexuel, suggérée par l'étude du patronyme de Sir John et par l'analyse des scènes de taverne de *2 Henry IV*, peut être considérée comme une clef de lecture face à certaines occurrences du motif de la plaie. La blessure infligée par une arme blanche peut en effet être le corrélat d'une pénétration symbolique. Dans *A Midsummer Night's Dream*, Shakespeare explore le potentiel comique de cette association. La pièce mise en scène par les artisans, illustrant le mythe de Pyrame et Thisbé, est l'occasion de diverses allusions à la sexualité. Le texte élaboré par les artisans semble dérivé principalement des *Métamorphoses* d'Ovide et d'un recueil de contes de Chaucer intitulé *The Legend of Good Women*. Les deux auteurs soulignent que Pyrame et Thisbé furent séparés par crainte que leur amour ne donne lieu à une relation illégitime. Dans ce contexte de passion sensuelle, Ovide et Chaucer évoquent le mur fissuré grâce auquel les deux amants communiquent. Dans *The Legend of Thisbe*, le poète médiéval anglais décrit le mur séparant les deux amoureux comme fissuré de haut en bas : « This wal, which that bitwixt hem bothe stood, / Was cloven a-two, right fro the toppe adoun, / Of olde tyme of his fundacioun; / But yit this clifte was so narwe and lyte, / It nas nat sene, dere y-nogh a myte »<sup>426</sup>. La fissure étroite, qui ne laisse passer que la voix des amants, est tout d'abord mentionnée dans le prologue du *Pyrame et Thisbé* des artisans par le terme *chink* : « This man, with lime and roughcast doth present / Wall, that vile wall which did these lovers sunder; / And through Wall's chink, poor souls, they are content / To whisper; at the which let no man wonder »<sup>427</sup>. Les paroles ambiguës du prologue, qui visent à présenter l'incarnation du rôle du mur par l'un des acteurs, introduisent une certaine confusion entre l'aspect du mur et l'anatomie de Snout. L'utilisation du cas possessif, ainsi que l'absence d'article défini devant « Wall's chink », créent une ambiguïté sémantique. Le prologue fait ainsi référence non pas uniquement à la faille du mur mais aussi à une fente appartenant à l'anatomie de l'acteur qui

---

<sup>426</sup> Geoffrey Chaucer, *The Complete Works*, Londres, Oxford University Press, 1937, p. 369.

<sup>427</sup> *A Midsummer Night's Dream*, V.i.130-133.

l'incarne. Comme le note Patricia Parker dans un essai sur les jeux de mots<sup>428</sup>, le terme *chink* peut évoquer le sexe féminin. Cette ambiguïté est renforcée par les paroles de Snout qui apparaît sur scène couvert de chaux et de crépi en déclarant :

*Snout: In this same interlude it must befall  
That I, one Snout by name, present a wall;  
And such a wall as I would have you think  
That had in it a crannied hole or chink,  
Through which the lovers Pyramus and Thisbe  
Did whisper often, very secretly.  
This loam, this roughcast, and this stone doth show  
That I am that same wall; the truth is so.  
And this the cranny is, right and sinister,  
Through which the fearful lovers had to whisper.*<sup>429</sup>

Les nombreux termes désignant la faille, *cranny*, *hole* et *chink*, participent à l'établissement d'un comique de répétition. Snout insiste sur la fente que les spectateurs doivent imaginer à la surface de son corps. Ajoutons que l'utilisation du déictique *this*, dans « *this the cranny is* », suggère que Snout montre du doigt une partie de son anatomie en prononçant ces mots. L'image de la faille sombre et effrayante peut évoquer le sexe féminin, mettant en doute la virilité de Snout qui fut le premier à fuir face à la métamorphose de Bottom. Soulignons que ce dernier demandera plus tard à Snout de lui montrer sa fente : « *Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall, / Show me thy chink, to blink through mine eyne* »<sup>430</sup>. Le mur, décrit comme aimable et doux, paraît ici assumer les traits d'une femme. Dans ce contexte, la faille que Bottom voudrait voir dévoilée évoque les parties cachées de l'anatomie féminine. Notons que la féminisation du personnage de Snout suggérée par le texte shakespearien est mise en exergue dans certaines productions modernes de la pièce, comme la mise en scène de Yukio Ninagawa pour la Maison de la culture du Japon<sup>431</sup>. Dans ce spectacle présenté à Paris en 2003, Snout était quasi nu et portait un voile de mousseline et une pièce de tissu rectangulaire cachant son sexe. Les sous-entendus sexuels des paroles de Pyrame, qui caressait le corps de Snout tout en lui demandant de lui montrer sa faille, étaient alors exploités pour leur potentiel comique.

---

<sup>428</sup> Patricia Parker, « The Novelty of Different Tongues: Polyglot Punning in Shakespeare (and others) » (p.41-58), dans François Laroque et Franck Lessay, éd., *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 52.

<sup>429</sup> Patricia Parker, *op.cit.*, V.i.154-163.

<sup>430</sup> *A Midsummer Night's Dream*, V.i.174-175.

<sup>431</sup> Compte rendu de Guy Boquet, *Cahiers Elisabéthains n°63*, Montpellier, IRCL, Université Paul-Valéry, avril 2003, p. 126.

Harold Brooks, éditeur de la pièce pour la collection Arden Shakespeare<sup>432</sup>, souligne que les mots *cranny* et *chink* sont empruntés au conte de Chaucer et à la traduction des *Métamorphoses* par Arthur Golding. Le mot *hole*, en revanche, n'apparaît pas dans les sources de Shakespeare, et peut être perçu, toujours dans le cadre d'une association entre le mur et l'anatomie de l'acteur qui l'incarne, comme une référence à l'anus. Cette lecture est plus tard confirmée par le dialogue grotesque de Pyramus et Thisbe : « Bottom (*as Pyramus*): O kiss me through the hole of this vile wall. / Flute (*as Thisbe*): I kiss the wall's hole, not your lips at all »<sup>433</sup>. Bottom, qui est le premier à s'adresser au mur, fait en toute logique face à Snout. Il crée ainsi l'équivoque en demandant à Flute, qui se trouve derrière Snout, d'embrasser le trou du mur. L'effet comique est renforcé par la réponse de Flute, qui après s'être exécuté observe qu'il ne peut embrasser que le « trou » du mur, et non les lèvres de Pyramus. Grâce à ces équivoques, la vulgarité prosaïque des artisans n'a de cesse de transparaître dans leur discours, faisant ainsi du thème tragique de Pyrame et Thisbé une farce célébrant le dénouement de l'intrigue principale.

Dans la lignée de ces allusions aux orifices du corps humain, les suicides respectifs de Pyramus et Thisbe paraissent également empreints d'une dimension sexuelle. Pyramus prétend tout d'abord que son amante vient d'être déflorée par un lion, avant de déclarer qu'il souhaite enfoncer sa propre épée sous son mamelon gauche :

*Bottom: O wherefore, nature, didst thou lions frame,  
 Since lion vile hath here deflowered my dear? –  
 Which is – no, no, no, which was – the fairest dame  
 That lived, that loved, that liked, that looked, with cheer.  
 Come tears, confound;  
 Out sword, and wound  
 The pap of Pyramus.  
 Ay, that left pap,  
 Where heart doth hop.  
 Thus die I: thus, thus, thus.*<sup>434</sup>

Le discours de Bottom, dans le rôle de Pyrame, introduit une confusion entre les thèmes de la blessure et de la sexualité. Comme le corps féminisé d'Adonis, dont la cuisse ouverte par la défense d'un sanglier suggère la sexualité, le saignement de Thisbe est associé à la blessure

<sup>432</sup> William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1979, p. 53.

<sup>433</sup> *A Midsummer Night's Dream*, V.i.199-200.

<sup>434</sup> *Ibid.*, V.i.286-295.

du viol, de la défloration. Le symbolisme sexuel de la blessure du corps féminin, exploité par Shakespeare et dérivé des écrits religieux et de la production artistique de l'Europe renaissante, est ici tourné en dérision. Bien loin du codage sexuel subtil de *Venus and Adonis*, le discours de Bottom est rendu grotesque par cette référence directe à la défloration. Le même thème de la blessure féminine associée au viol apparaît lorsque Bottom souligne à deux reprises qu'il est en train de s'infliger une blessure sous le mamelon. Le motif de la plaie est associé à l'anatomie féminine par le mot *pap*. L'image peut évoquer la mort de Lucrèce et le lien symbolique établi dans le tableau de Dürer et dans le poème lyrique de Shakespeare entre le couteau planté sous le sein de la jeune femme et le sexe de Tarquin. Ici encore, l'image apparaît comme aberrante et incongrue puisque Bottom l'associe à son propre corps alors qu'elle appartient à un registre spécifiquement féminin. À l'inverse, le suicide de Thisbe est associé à la masculinité : « Come, trusty sword, / Come, blade, my breast imbrue. / *She stabs herself* »<sup>435</sup>. Flute, qui joue le rôle de Thisbe, s'approprie le masque de Pyramus : en évoquant sa « fidèle épée », il semble lui aussi se tromper de personnage. Le discours de Flute n'est cependant pas dénué de connotations sexuelles féminines puisque le verbe *to imbrue*, employé pour décrire la blessure à la poitrine, renvoyait au seizième siècle à la fois à la pénétration et à la souillure<sup>436</sup>, associant ainsi la plaie mentionnée par Flute à la sexualité féminine.

Au sein de la mise en abîme dramatique que constitue la représentation de *Pyrame et Thisbé*, l'exploitation des connotations sexuelles de la blessure assume une fonction comique. Dans le cadre des nombreuses équivoques liées à l'image des orifices, la féminité ou la masculinité que suggèrent les blessures de Pyramus et Thisbe sont le reflet de l'incapacité de Bottom et de Flute à s'en tenir à leur rôle et à maîtriser le langage poétique. En introduisant les blessures sexuellement connotées dans une parodie de son propre théâtre et de celui de ses contemporains, Shakespeare suggère la nature courante de telles associations dans les créations littéraires de l'Angleterre élisabéthaine. L'héritage du roman courtois n'est sans doute pas étranger aux liens établis entre l'épée et le phallus, entre l'ouverture des chairs et l'acte sexuel, entre la blessure infligée et l'affirmation de la masculinité. La longue épée, prolongement du corps du chevalier qui l'utilise pour prouver sa valeur dans des combats sans fin, apparaît comme un symbole de virilité. Francis Beaumont, dramaturge contemporain de Shakespeare, s'amuse de cette tradition associant l'épée au sexe masculin en intitulant l'une de ses pièces *The Knight of the Burning Pestle*. Dans l'incipit de cette comédie, qui porte sur

<sup>435</sup> *A Midsummer Night's Dream*, V.i.338-339.

<sup>436</sup> Voir la définition du *Oxford English Dictionary*.

les classes marchandes de Londres, un présumé membre du public et son épouse interrompent le prologue pour exiger l'introduction d'un personnage de leur création :

*Citizen: I do not like that; but I will have a citizen, and he shall be of my own trade.*

*Prologue: Oh, you should have told us your mind a month since. Our play is ready to begin now.*

*Citizen: 'Tis all one for that; I will have a grocer, and he shall do admirable things.*

(...)

*Wife: Let him kill a lion with a pestle, husband; let him kill a lion with a pestle.*

*Citizen: So he shall. – I'll have him kill a lion with a pestle.*

(...)

*Prologue: But what will you have it called?*

*Citizen: The Grocer's Honour.*

*Prologue: Methinks The Knight of the Burning Pestle were better.<sup>437</sup>*

Beaumont s'amuse ici des attentes du spectateur londonien de la première décennie du dix-septième siècle. Le couple qui interrompt le prologue n'est pas venu au théâtre pour entendre parler de marchands, mais plutôt pour être le témoin d'exploits chevaleresques : « admirable things ». Les raisons de la popularité du genre courtois sont reflétées par le discours du citoyen et de son épouse. L'épicier londonien doit pouvoir s'identifier au personnage qu'il voudrait voir apparaître sous les traits caractéristiques de sa profession. Son épouse insiste quant à elle sur les prouesses qu'elle voudrait contempler, laissant à cette occasion apparaître le symbolisme phallique intimement associé dans son esprit au maniement des armes : le pilon qui remplace la traditionnelle épée du chevalier apparaissant comme une référence évidente au sexe masculin. Précisons que Michael Hattaway, auteur d'une préface pour les éditions New Mermaids, souligne que le terme *burning* peut renvoyer aux symptômes de la syphilis<sup>438</sup>. Une occurrence similaire, ajoute-t-il, apparaît chez Shakespeare dans le texte de *1 Henry IV*, lorsque Falstaff appelle Russel « The Knight of the Burning Lamp », en référence à son nez rouge<sup>439</sup>. L'incipit de la comédie de Beaumont fait ainsi état d'un public jacobéen friand du spectacle des combats courtois et associant volontiers les prouesses viriles à la sexualité.

Si les occurrences de *2 Henry IV*, *A Midsummer Night's Dream* et *The Knight of the Burning Pestle* appartiennent au registre comique, le symbolisme sexuel de la plaie et de la lame pénétrant le corps est également développé dans les tragédies. Cynthia Marshall, dans son

---

<sup>437</sup> Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, Michael Hattaway, éd., New York, Norton (New Mermaids), 1995, pp. 12-16. (Prologue 29-92)

<sup>438</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>439</sup> *1 Henry IV*, III.iii.25-26.

essai intitulé « Wound-man: Coriolanus, gender, and the theatrical construction of interiority », considère les nombreuses blessures de Coriolanus comme des marques de vulnérabilité et de féminité :

The stability of Coriolanus' claim to "honour [his] own truth" is punctured as the play demonstrates the negotiated terms of any human truth. The sliding signification of the hero's wounds vividly documents this fact: initially the signs of heroism and valor, they come to be associated with shame, vulnerability, an association fulfilled in his less than heroic death. Like a wound-man, Coriolanus is unable to claim his wounds as his own; he is unable to restrict their meaning to martial codes. His inability to control the signifying capacity of his wounds emblematises a generalized erosion of power. In the marketplace, Martius is positioned as the object of the gaze, a position that erodes the claims of masculinity. (...) Converted from active heroic subject to spectacularized object, Coriolanus is not only demasculinized but feminized.<sup>440</sup>

Selon Cynthia Marshall, les glissements sémantiques des blessures de Coriolanus aboutissent à une féminisation du personnage. Les plaies cachées, comme le souligne la critique féministe américaine dans son essai, évoquent le sexe féminin : « the female aperture »<sup>441</sup>. La virilité associée aux blessures de guerre, infligées et reçues, laisse place au symbolisme de l'ouverture des chairs féminines. Le corps de Coriolanus, scruté par les citoyens qui voudraient voir au-delà de son vêtement, peut ainsi être perçu comme la projection d'un corps féminin sur lequel les blessures sont un signe de faiblesse et non de force. L'interprétation de Cynthia Marshall suggère ainsi la possibilité d'un rapprochement entre les blessures du corps masculin et la symbolique sexuelle propre à l'ouverture du corps féminin.

Au-delà de cette possible féminisation du corps, la plaie est intimement associée à l'arme qui l'inflige. Dans les tragédies, plus encore que dans les comédies, les lames responsables des blessures sont porteuses d'une dimension phallique. Dans *Romeo and Juliet*, les querelles endémiques à la ville de Vérone sont le lieu de joutes physiques et verbales où la virilité des jeunes nobles de la cité est sans cesse affirmée ou mise en question. À l'Acte III, scène 1, le duel opposant Tybalt à Mercutio est notamment préfiguré par une conversation équivoque :

*Tybalt: Mercutio, thou consort'st with Romeo.*

*Mercutio: 'Consort'? What, dost thou make us minstrels? An thou make minstrels of us, look to hear*

---

<sup>440</sup> Cynthia Marshall, « Coriolanus, gender, and the theatrical construction of interiority », (pp.93-118), dans *Feminist readings of early modern culture*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1996, p. 109.

<sup>441</sup> *Ibid.*, p.104.

*nothing but discord. [Touching his rapier] Here's my fiddlestick; here's that shall make you dance.  
Zounds – 'Consorts'.<sup>442</sup>*

Si l'image est ici principalement musicale, l'archet de Mercutio assume également une dimension sexuelle. Dans l'adaptation cinématographique de Zeffirelli<sup>443</sup>, Mercutio est allongé dans une fontaine publique lorsqu'il adresse ces paroles à Tybalt. En prononçant le mot *fiddlestick*, il lève l'extrémité du fourreau de son épée au-dessus de la surface de l'eau comme s'il mimait un pénis en érection. L'interprétation du metteur en scène italien est parfaitement cohérente avec le contexte de la réplique. Mercutio veut en découdre avec Tybalt pour lui montrer qu'il n'est pas un ménestrel efféminé : c'est par sa rapière, symbole phallique, qu'il entend faire preuve de sa virilité. Le dialogue de Tybalt et Mercutio assume une double fonction dramatique. Il permet en effet d'introduire un intervalle comique tout en suggérant l'agressivité masculine latente qui se déchaînera bientôt, causant tout d'abord la mort de Mercutio, puis celle de Tybalt aux mains de Romeo. L'équivoque sexuelle qui sous-tend la comparaison de la rapière à un archet apparaît ainsi comme significative des enjeux de pouvoir et de la violence qui oppose les deux clans de Vérone et dont le résultat, la mort de Tybalt et de Mercutio, constitue l'élément déclencheur de l'intrigue tragique.

Notons encore que la sexualité et la pénétration suggérée sont omniprésentes dans *Titus Andronicus*, la première tragédie de Shakespeare. Dès la première scène du second acte, la violence de l'intrigue est associée aux pulsions sexuelles lorsque les fils de Tamora, Chiron et Demetrius, s'appêtent à se battre afin de définir lequel d'entre eux séduira Lavinia :

*Chiron: (...) I am as able and as fit as thou  
To serve, and to deserve my mistress' grace,  
And that my sword upon thee shall approve,  
And plead my passions for Lavinia's Love.  
Aaron: (aside) Clubs, clubs! These lovers will not keep peace.  
Demetrius: Why, boy, although our mother, unadvised,  
Gave you a dancing-rapier by your side,  
Are you so desperate grown to threat your friends?  
Go to, have your lath glued within your sheath  
Till you know better how to handle it.<sup>444</sup>*

Au cours de cet échange virulent, chacun des deux frères joue sur le symbolisme phallique des rapières pour affirmer sa virilité. Comme dans la scène de *Romeo and Juliet* étudiée

---

<sup>442</sup> *Romeo and Juliet*, III.i.43-47.

<sup>443</sup> Franco Zeffirelli, *Romeo and Juliet*, USA, Paramount, 1968.

<sup>444</sup> *Titus Andronicus*, II.i.33-42.

précédemment, l'adresse des personnages masculins à l'épée est liée à leur virilité mais aussi, par extension, à leur capacité à dominer leurs semblables. Si le terme *rapièr* n'est pas lié par son étymologie au verbe *to rape*, il évoque néanmoins par sa sonorité le viol dont se rendront plus tard coupables les deux frères. L'arme blanche est clairement assimilée au sexe masculin lorsque Demetrius décrit cette rapière comme une partie de l'anatomie de Chiron que leur mère, Tamora, lui aurait donnée à tort. Les sous-entendus sexuels sont nombreux dans ces quelques vers. Alors que Chiron menace de dégainer son épée, Demetrius compare la lame que son frère voudrait brandir contre lui à une pulsion sexuelle illégitime et contre nature. Selon le frère de Chiron, l'épée ne devrait assaillir que les ennemis, tout comme le pénis ne doit s'ériger que face aux femmes : en insistant sur la symbolique sexuelle de la lame dégainée, Demetrius met ainsi en doute la masculinité de son frère, ajoutant ensuite que Chiron ferait mieux d'aller faire coller son sabre de bois dans son fourreau en attendant de savoir s'en servir : « Go to, have your lath glued within your sheath / Till you know better how to handle it ». Cette dernière invective est sans équivoque : Demetrius accuse son frère cadet de n'avoir pour épée qu'un jouet de bois inoffensif. Grâce à l'utilisation de cette image connotée, Chiron est présenté comme un enfant pré-pubère dont la sexualité se limite aux simulacres et aux jeux solitaires.

La dispute de Chiron et Demetrius introduit le thème de la confusion du violent et du sexuel, omniprésent dans la première tragédie de Shakespeare. Le viol et la mutilation de Lavinia, annoncés dès l'Acte II, scène 1, peuvent être perçus comme le reflet d'une agressivité liée à la sexualité masculine. Observons que selon Freud, les pulsions sexuelles de l'homme sont indissociables de la violence :

*La sexualité des hommes comporte une adjonction d'agression, de penchant à forcer les choses, dont la signification biologique pourrait résider dans la nécessité de surmonter la résistance de l'objet sexuel autrement encore qu'en lui faisant la cour.<sup>445</sup>*

Dans la première tragédie de Shakespeare, les personnages desquels émane la violence sont ceux qui se laissent mener par leurs pulsions sexuelles. Les relations qu'entretiennent Chiron et Demetrius avec Lavinia illustrent notamment l'association qu'établit Freud entre sexualité masculine et agressivité. En effet, si les fils de Tamora affichent en premier lieu leur intention de faire la cour à Lavinia, « She is a woman, therefore may be wooed »<sup>446</sup>, ils ont bien vite recours au viol pour satisfaire leur désir. Notons que dans *Titus Andronicus*, plusieurs

---

<sup>445</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, collection nrf – connaissance de l'inconscient, 1987 (1905), p. 69.

<sup>446</sup> *Titus Andronicus*, II.i.82.



personnages masculins incarnent la confusion du sexuel et du violent. C'est le cas de l'empereur Saturnin qui, se laissant séduire par la sensualité de la reine barbare, plongera Rome dans le chaos en faisant de Tamora son impératrice. C'est encore le cas d'Aaron, qui est lui aussi sujet au désir sexuel provoqué par Tamora. La Rome de *Titus Andronicus*, rendue perméable à la barbarie par l'ascension au trône de la reine des Goths, devient le lieu du déchaînement des pulsions sexuelles et de la violence qu'elles engendrent. Dans le *Titus Andronicus* de Daniel Mesguich, mis en scène en 1989 au Théâtre de l'Athénée - Louis Jovet, la scène était entourée de pans de bibliothèque qui représentaient la civilisation et s'écroulaient en partie à chaque acte de violence. Tout au long de la pièce, Chiron poignardait une colombe morte alors que son frère Demetrius prenait des livres au hasard des rayonnages qui entouraient la scène pour en arracher les pages et les froisser une à une. Dans cette production, la chute des livres et la dégradation des symboles de la civilisation et de la paix permettait au spectateur de ressentir la présence opprimante de la violence. La colombe poignardée pouvait aisément être associée au viol de Lavinia, symbole d'une pureté virginale souillée par la barbarie des deux jeunes Goths. La rapière de Chiron, blessant les chairs de la colombe, se confondait dans le discours de Demetrius avec les désirs sexuels nourris par les deux frères. L'impétuosité et la violence des fils de Tamora, qui croisent le fer à l'Acte II, scène 1, est intimement liée à leur approche violente et destructrice des plaisirs charnels. La blessure du viol et celle de la mutilation vont de pair, et leurs conséquences se confondent dans la longue tirade ovidienne de Marcus, puis dans les paroles que ce dernier adresse à son frère pour lui annoncer les malheurs de Lavinia : « O, thus I found her, straying in the park, / Seeking to hide herself, as doth the deer, / That hath received some unrecuring wound »<sup>447</sup>. La blessure inguérissable mentionnée par Marcus fait référence à la fois à la mutilation du corps de Lavinia et à la rupture de l'hymen : à l'instar des membres sectionnés par les rapières de Chiron et Demetrius, la virginité de la jeune femme est perdue à jamais.

L'omniprésence du motif de la blessure et la violence exacerbée de *Titus Andronicus* paraissent ainsi associées à la réalisation des pulsions sexuelles. L'adaptation cinématographique de Christopher Dunne, mentionnée dans la seconde partie de la présente thèse, tend à démontrer l'existence de certaines similitudes entre les *blood tragedies* élisabéthaines et le film d'horreur. L'un de ces points communs pourrait être le symbolisme sexuel de la violence qui, selon le philosophe américain Stanley Cavell, caractérise le genre cinématographique du film d'horreur : « In horror movies, sexuality is not suggested but

---

<sup>447</sup> *Titus Andronicus*, III.i.88-90.

directly coded onto, or synchronized with, the knives and teeth as they penetrate »<sup>448</sup>. La notion d'un codage sexuel de la blessure infligée permet de mieux comprendre les occurrences de *Titus Andronicus* étudiées plus haut. Dans une tragédie empreinte de barbarie et de violence, les blessures, les mutilations, et les armes qui en sont responsables, sont indissociables de l'évocation de la sexualité : elles participent d'un même langage, d'un même code.

Le symbolisme sexuel de la plaie, qui appartient à la culture de l'Angleterre renaissante, est ainsi employé par Shakespeare à des fins variées. Dans les comédies, le dramaturge s'appuie sur l'association commune de la blessure et du sexe féminin pour introduire les équivoques et les sous-entendus qui caractérisent le genre comique. À l'inverse, au sein de la tragédie, le codage sexuel de la blessure permet la mise en mots d'une forme de violence qui ne saurait être montrée ou même explicitement décrite dans l'Angleterre de Shakespeare. En effet, si les règles de la bienséance interdisent de mettre en scène la sexualité, les blessures et mutilations qui ponctuent la pièce rendent omniprésents les désirs et les pulsions sexuelles auxquels obéissent Saturninus, Chiron, Demetrius et Aaron.

### 3) La blessure du viol

Le viol, thème récurrent de l'œuvre de Shakespeare, apparaît comme le corrélat des liens symboliques unissant l'acte sexuel aux blessures infligées. La notion de virginité ou de chasteté perdue, décrite dans *Titus Andronicus* comme une plaie inguérissable<sup>449</sup>, « unrecuring wound », est également développée dans *The Rape of Lucrece*, composé par Shakespeare peu après sa première tragédie. Le poème lyrique, qui reflète la vision élisabéthaine d'une sexualité féminine associée à l'impureté charnelle, présente le viol comme une forme de mutilation. Comme l'a suggéré l'étude comparée de l'iconographie renaissante et du poème shakespearien en première partie, la blessure du viol se confond avec celle du suicide, liant symboliquement le sexe de Tarquin à la lame meurtrière. L'association de la violence et des pulsions sexuelles masculines, suggérée dans *Titus Andronicus* par les rapières de Chiron et Demetrius, apparaît très clairement dans le poème lyrique, comme dans ces vers où le désir de Tarquin est comparé à l'élan d'un soldat : « By reprobate desire so madly led / The Roman lord marcheth to Lucrece' bed »<sup>450</sup>. Le verbe *to march*, ici utilisé pour décrire la progression

---

<sup>448</sup> Stanley Cavell, *The World Viewed*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1979 (1971), p. 67.

<sup>449</sup> *Titus Andronicus*, III.i.90.

<sup>450</sup> *The Rape of Lucrece*, 300-301.

de Tarquin vers le lit de Lucrece, évoque les déplacements militaires et la violence du combat armé. L'association de l'arme et du phallus apparaît encore lorsque Tarquin, une fois dans la chambre de Lucrece, menace la jeune femme de son épée :

*This said, he shakes aloft his Roman blade,  
Which like a falcon tow'ring in the skies  
Coucheth the fowl below with his wings' shade  
Whose crooked beak threatens, if he mount he dies.  
So under his insulting falchion lies  
Harmless Lucretia, marking what he tells  
With trembling fear, as fowl hear falcons' bells.<sup>451</sup>*

Dans cette strophe annonçant le viol, la lame brandie par Tarquin est clairement liée à l'image d'un sexe érigé. En comparant l'épée du soldat romain au bec d'un oiseau de proie, le poète associe l'arme à une partie de l'anatomie du rapace. Ce premier glissement d'un objet vers une partie du corps s'accompagne d'une évocation de la forme phallique. Outre le bec tordu de l'oiseau, le terme *falchion*, renvoyant lui aussi à l'épée de Tarquin, évoque selon l'OED une épée à lame plus ou moins courbe. Ajoutons enfin que l'adjectif *insulting*, qui qualifie *falchion*, paraît s'appliquer davantage à la nudité déplacée du violeur qu'à l'épée du soldat.

La violence du crime de Tarquin semble avoir influencé l'écriture de Thomas Nashe. Dans *The Unfortunate Traveller*, publié en 1594, le satiriste anglais décrit une scène de viol en reprenant certaines comparaisons et certaines images employées plus tôt par Shakespeare : « On the hard boards he threw her, and used his knee as an iron ram to beat ope the two-leaved gate of her chastity. Her husband's dead body he made a pillow to his abomination »<sup>452</sup>. Le bélier de fer, *iron ram*, évoque le vocabulaire militaire associé dans *The Rape of Lucrece* à l'agressivité de la sexualité masculine. Cet écho à la conduite martiale de Tarquin dans le poème lyrique est complété par une image dérivée de la première tragédie de Shakespeare, celle de Lavinia violée sur le cadavre de son époux assassiné : « Drag hence her husband to some secret hole, / and make his dead trunk a pillow to our lust »<sup>453</sup>. Composés dans les deux années qui précédèrent la publication du livre de Nashe, *Titus Andronicus* et *The Rape of Lucrece* apparaissent comme de possibles sources d'inspiration. Le satiriste anglais emprunte aux textes shakespeariens les éléments évocateurs de la violence de l'acte sexuel forcé et les superpose jusqu'à la dérision. Le fait que Nashe associe dans une même scène des images renvoyant à la fois au viol de Lavinia et à celui de Lucrece illustre la

---

<sup>451</sup> *Ibid.*, 505-511.

<sup>452</sup> Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller*, Londres, Penguin classics, 1985 (1594), p. 336.

<sup>453</sup> *Titus Andronicus*, II.iii.129-130.

possibilité d'une confusion des notions de perte de la chasteté et de rupture de l'hymen au sein de l'œuvre de Shakespeare. Comme le souligne le critique anglais Jonathan Bate dans *Shakespeare and Ovid*, le viol de Lucrece peut être considéré, d'un point de vue symbolique, comme une seconde perte de la virginité.

... the rape is a double violation because it is like a second loss of virginity – it is not strictly true that Tarquin is the first stranger to touch Lucrece's breasts, for presumably Collatinus did so when he first made love to his wife, but the point here is that because his was a lover's touch his hand did not seem external or invasive as Tarquin's does.<sup>454</sup>

Tout comme la rupture de l'hymen, la perte de la chasteté apparaît comme une blessure inguérissable. Au sein du poème lyrique, cette association de la blessure à la perte de la chasteté par le viol dépasse la simple évocation d'une sexualité masculine violente et d'une virilité liée aux armes et au combat militaire. Le motif de la blessure du viol est en effet d'un symbolisme aussi riche et complexe que les plaies infligées au corps masculin dans les tragédies et les pièces historiques.

La métaphore architecturale, présente dans *Macbeth*, est notamment développée dans *The Rape of Lucrece*. Rappelons que dans la tragédie écossaise, le cadavre de Duncan est comparé à un temple aux portes brisées dont l'Esprit Saint s'est échappé : « 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 »<sup>455</sup>. Cette comparaison de l'enveloppe charnelle à un bâtiment protégeant l'âme, héritée des sermons anglicans étudiés en première partie, apparaît également dans *The Rape of Lucrece*. Shakespeare associe le corps violé de la jeune épouse romaine à la demeure de son époux Collatine, dans laquelle Tarquin entre par effraction :

*The locks between her chamber and his will,  
Each one by him enforced, retires his ward (...)  
As each unwilling portal yields him way,  
Through little vents and crannies of the place  
The wind wars with his torch to make him stay (...)*<sup>456</sup>

Les murs et les portes de la maison assument certains traits caractéristiques du corps féminin dont l'évocation annonce le viol. Les serrures forcées et les portes cédant contre leur gré aux assauts de Tarquin suggèrent la perte violente d'une chasteté qui jusque là était gardée comme un trésor. Quant au mot *cranny*, déjà observé dans l'étude du *Pyrame et Thisbé* des artisans

---

<sup>454</sup> Jonathan Bate, *op. cit.*, p. 72.

<sup>455</sup> *Macbeth*, II.iii.65-68.

<sup>456</sup> *The Rape of Lucrece*, 302-303, 309-311.

dans *A Midsummer Night's Dream*, il pourrait ici encore faire référence au sexe féminin. Les fentes étroites semblent vouloir gêner la progression de l'assaillant en soufflant sur la torche de Tarquin qui pourrait à son tour être considérée comme un symbole phallique. La maison apparaît ainsi comme un corps féminin s'efforçant de résister à une intrusion masculine. Lorsque Tarquin, après avoir vaincu les résistances de la bâtisse, pénètre finalement dans la chambre de Lucrece, le corps de l'épouse de Collatine devient à son tour une enceinte que Tarquin doit percer. Un glissement métaphorique est opéré entre la maison personnifiée, qui préfigure le viol, et l'enveloppe charnelle du corps féminin devenant un mur protecteur :

*His hand yet remain upon her breast –  
Rude ram, to batter such an ivory wall –  
May feel her heart, poor citizen, distressed,  
Wounding itself to death, rise up and fall,  
Beating her bulk, that his hands shake withal.  
This moves in him more rage and lesser pity  
To make the breach and enter this sweet city.*<sup>457</sup>

Par un effet d'anamorphose, les caractéristiques de la maison personnifiée, dont les portes sont forcées par Tarquin, deviennent propres au corps de Lucrece. Dès lors que Tarquin, l'intrus, entre dans la chambre, la maison-corps devient corps-forteresse. Cette anamorphose permet d'inscrire l'intrusion et le viol dans un mouvement unique dont l'impulsion débute à l'extérieur des murs de la bâtisse pour s'achever à l'intérieur du corps de Lucrece.

Alors que l'épouse de Collatine est comparée à une cité assiégée, le viol est ici encore associé à l'action militaire et à la virilité du combat : « His hand yet remain upon her breast – / Rude ram, to batter such an ivory wall ». La main de Tarquin est comparée à un bélier, autre symbole phallique, tentant de battre en brèche les murs d'une cité dont le citoyen unique est le cœur, et donc l'âme, de Lucrece. La chair de la jeune et chaste épouse, plus tôt comparée à l'albâtre, semble ici faite d'ivoire. Comme la peau de Desdemona, dont Othello admire la blancheur parfaite, celle de Lucrece est aussi lisse qu'une statue d'ivoire ou d'albâtre. La chair sans blessures ni cicatrices, symbolisant la chasteté ou la pureté virginale, est ici associée à la muraille intacte d'une ville fortifiée. Cette même métaphore architecturale est reprise plus loin dans le poème, pour qualifier le résultat du viol : « She says her subjects with foul insurrection / Have battered down her consecrated wall (...) »<sup>458</sup>. Comme dans les vers de *Macbeth* reproduits plus haut, le corps est ici comparé à un lieu de culte, conférant ainsi à la

---

<sup>457</sup> *The Rape of Lucrece*, 463-469.

<sup>458</sup> *Ibid.*, 722-724.

blessure destructrice une dimension religieuse qui évoque les sermons anglicans de l'Angleterre élisabéthaine étudiés en première partie. Les murs consacrés, détruits par l'intrusion de Tarquin, sont le symbole d'un acte irrégulier et contre nature dont le résultat est une souillure définitive. Par cette métaphore architecturale, les conséquences du viol semblent ainsi atteindre à la fois Lucrece et son agresseur : « Besides, his soul's fair temple is defaced, / To whose weak ruins muster troops of cares / To ask the spotted princess how she fares »<sup>459</sup>. Dans ces trois vers, le corps de Tarquin, comparé à un temple en ruine, semble lui aussi atteint par une corruption de l'acte sexuel pourtant intimement liée au corps féminin dans la culture de l'Angleterre renaissante.

Au sein du poème lyrique, le motif de la blessure du viol et les images qui lui sont associées sont le corrélat d'une contagion de la souillure. Comme l'a souligné l'étude de *The Rape of Lucrece* à l'aune des sermons anglicans, la perte de la chasteté était l'occasion de la révélation de l'impureté de la matrice féminine. Une fois rompue la barrière contenant cette impureté, l'ensemble du corps était considéré comme impur. La permanence d'une telle souillure et les changements qu'elle devait occasionner à la surface du corps féminin comme au-delà des chairs, apparaissent très clairement dans le texte du poème. L'une des strophes décrivant Lucrece après le viol évoque notamment la transformation du corps pur de la jeune épouse romaine en une prison corruptrice dont l'âme ne saurait s'échapper que par la mort, rappelant ainsi le discours du dogme anglican, et notamment le sermon de Geoffrey Goodman<sup>460</sup> étudié en première partie :

*In her the painter had anatomized  
Time's ruin, beauty's wreck, and grim care's reign.  
Her cheeks with chaps and wrinkles were disguised;  
Of what she was no semblance did remain.  
Her blue blood turned black in every vein,  
Wanting the spring that those shrunk pipes had fed,  
Showed life imprisoned in a body dead.*<sup>461</sup>

L'allusion à la dissection présente dans le premier vers annonce une représentation de l'extérieur et de l'intérieur du corps, mais elle suggère aussi, aux yeux des premiers lecteurs de Shakespeare, les liens que les autorités religieuses et médicales établissaient volontiers entre l'âme humaine et son réceptacle charnel. Le mot *anatomized* suggère enfin la criminalité

---

<sup>459</sup> *The Rape of Lucrece*, 719-721.

<sup>460</sup> Godfrey Goodman, *The Fall of Man, or the Corruption of Nature Proved by the Light of our Natural Reason*, Londres, Imprinted by Felix Kingston, 1616, p. 60.

<sup>461</sup> *The Rape of Lucrece*, 1450-1456.

du viol dont le corps de Lucrece est empreint, puisque seuls les cadavres des condamnés à mort faisaient l'objet de dissection. Si Lucrece n'a pas volontairement commis l'adultère, son âme est menacée par la corruption des chairs et des humeurs. Le sang noir, les veines resserrées, les rides et les crevasses qui apparaissent à la surface d'un corps autrefois aussi lisse que l'albâtre, sont autant de signes dénotant l'impureté des chairs de la jeune épouse violée par Tarquin. La construction du dernier vers de la strophe associe les mots *life* et *dead* qui, liés par une relation d'antonymie, encadrent l'association des termes *imprisoned* et *body*. Le corps corrompu, devenu prison pour l'âme de Lucrece, fait ici l'objet d'une métamorphose digne d'Ovide : rendu méconnaissable par la blessure du viol, le corps chaste de l'épouse de Collatine devient un cadavre criminel ridé et soumis à la dissection publique et au regard avide de ses spectateurs.

À l'image de la plaie inguérissable de Lavinia, le viol de Lucrece est dépeint comme une blessure dont les traces ne disparaîtront jamais. L'acte criminel dont la jeune vierge s'est bien involontairement rendu coupable, apparaît dans son discours comme une blessure qui ne saurait être soignée : « O hateful, vaporous, and foggy night, / since thou art guilty of my cureless crime (...) »<sup>462</sup>. Le thème de la contagion, déjà évoqué en relation avec la métaphore architecturale de la destruction du corps, est là encore présent : si le crime est le fait de Tarquin, l'acte sexuel adultère fait de la chair blessée et corrompue de Lucrece un corps criminel, comme le suggérait déjà l'allusion à la dissection étudiée plus haut. L'épouse de Collatine, s'adressant au temps qui passe, souligne ensuite la permanence de la souillure : « Why hath thy servant opportunity / Betrayed the hours thou gav'st me to repose, / Cancelled my fortunes, and enchained me / To endless date of never-ending woes ? »<sup>463</sup>. L'adjonction des termes *endless* et *never-ending* met en exergue le caractère définitif de la peine et de la cicatrice occasionnées par la blessure du viol. Tout comme une mutilation, la chasteté perdue apparaît ainsi comme une atteinte au corps à laquelle ni le temps ni la médecine ne pourraient remédier.

Notons que cette permanence de la plaie semble s'étendre, par une contagion symbolique, au corps de l'agresseur. Dans le folklore de l'Angleterre médiévale et renaissance, les blessures demeurent physiquement liées aux objets qui les ont causées : « often a wound can be healed by treating the object that inflicted it (e.g. oiling the sword, knife, etc.), or the hand that caused the wound »<sup>464</sup>. De cette association appartenant à la croyance populaire découle dans

---

<sup>462</sup> *The Rape of Lucrece*, 771-772.

<sup>463</sup> *Ibid.*, 932-935.

<sup>464</sup> Ad de Vries, éd., *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974, p. 509.

le corpus shakespearien une relation d'ordre symbolique entre le corps blessé et celui de son assaillant, entre les chairs du violeur et celles de sa victime, entre l'arme et la blessure reçue. Dans *The Rape of Lucrece*, les signes de la corruption de la blessure du viol se lisent à la fois sur l'épouse de Collatine et sur le corps de son agresseur. Tout comme la jeune femme violée, Tarquin porte en effet le fardeau du péché ainsi que la cicatrice indélébile de la blessure du viol :

*Ev'n in this thought through the dark night he stealth,  
A captive victor that hath lost in gain,  
Bearing away the wound that nothing health,  
The scar that will, despite of cure, remain;  
Leaving his spoil perplexed with greater pain.  
She bears the load of lust he left behind,  
And he the burden of a guilty mind.<sup>465</sup>*

Le second vers, suggérant par un oxymore l'image d'un soldat à la fois victorieux et perdant, fait écho à l'opposition introduite dans la strophe étudiée plus haut entre les chairs putrides et cadavériques de Lucrece et son âme toujours présente, « life imprisoned in a body dead ». Comme la jeune vierge romaine, Tarquin est atteint par la blessure inguérissable du viol. Les termes employés, « the wound that nothing health », ici associés à l'agresseur, constituent une référence à la perte de la chasteté. L'emploi de l'article défini permet en effet de souligner qu'il s'agit bien de la seule plaie que rien ne peut guérir : celle du viol. Notons cependant que la blessure du viol, qui paraît atteindre le corps de Tarquin, apporte des conséquences différentes de celles observées sur les chairs de Lucrece. Il n'est fait mention d'aucune impureté, ni d'aucune transformation physique profonde résultant du viol ou de l'adultère. La marque laissée sur le corps de Tarquin est comparée à une cicatrice qui ne s'effacera jamais en dépit des soins. Grâce au motif de la cicatrice, la blessure du viol est associée à la permanence des blessures glorieuses. Comme les plaies reçues sur le champ de bataille, elle laissera dans les chairs de Tarquin une inscription indélébile dont le sémantisme deviendra partie intégrante des traits essentiels du personnage.

Ajoutons que la contagion de la blessure du viol ne s'étend pas uniquement à Tarquin mais aussi à l'époux de Lucrece, dont la réputation est également souillée par l'adultère. L'incidence du viol sur Collatine est comparée à une blessure invisible que seul Tarquin pourra percevoir : « 'O unseen shame, invisible disgrace! / O unfelt sore, crest-wounding private scar! / Reproach is stamped in Collatinus' face, / And Tarquin's eye may read the mot

---

<sup>465</sup> *The Rape of Lucrece*, 729-735.



afar, / How he in peace is wounded, not in war »<sup>466</sup>. Collatine, dont le corps est uni à celui de Lucrece par les liens du mariage, reçoit également dans ses chairs la marque du viol. Ici encore, les conséquences de l'acte sexuel forcé sont associées au sémantisme des plaies glorieuses. Cependant, contrairement aux marques guerrières, évocatrices de la gloire et de la loyauté du soldat, les traces de la blessure du viol et de l'adultère suggèrent la duperie et les affronts subis. À l'instar des cicatrices résultant de querelles d'ivrognes ou de conflits domestiques, cette marque charnelle reçue en dehors des champs de bataille signifie la souillure et la perte irrémédiable de l'honneur.

Notons que la cicatrice laissée par le viol est comparée à une forme d'écriture par le biais des termes *stamped*, *read*, et *mot*. Comme une phrase imprimée sur le front de Collatine, la blessure du viol assume une dimension langagière. Elle est un signe inscrit que seuls peuvent lire les détenteurs du code : Tarquin et ceux de ses partisans qui connaîtront son secret pourront lire sur le visage de Collatine l'humiliation de l'adultère. Ici encore, la blessure du corps chaste rejoint la dimension langagière de la blessure glorieuse. La trace laissée par Tarquin, comme les cicatrices inscrites, est indélébile et porteuse d'un sémantisme dont la vérité ne saurait être mise en question. Soulignons enfin qu'au cours de *The Rape of Lucrece*, la marque du viol et de l'adultère est associée à deux reprises à une tache d'encre, *blot*, sur le corps et sur la réputation de Collatine et de Lucrece<sup>467</sup>. Par cette métaphore de la tache ou de la rature, la blessure du viol est introduite comme un élément destructeur, et non constitutif, des personnages du poème. En effet, si les blessures glorieuses ajoutent l'honneur et la loyauté à la liste des traits essentiels des personnages du drame shakespearien, la souillure du viol et de l'adultère ne fait au contraire que rayer ou raturer, *to blot out*, certaines des qualités originellement associées aux protagonistes du poème : l'honneur de Tarquin et la chasteté de Lucrece. Dans *The Rape of Lucrece*, la blessure du viol et de l'adultère apparaît ainsi douée d'un symbolisme complexe, lié à la fois aux conséquences présumées de la perte de la chasteté et à la permanence des blessures inscrites.

Le poète associe à la blessure du viol les caractéristiques du langage écrit. Comparant comme Dürer le phallus de Tarquin à une lame mutilatrice et meurtrière, Shakespeare fait de la plaie du viol une inscription littérale évoquant les pratiques pénales de l'Europe renaissante. Comme les criminels marqués au fer rouge d'une lettre correspondant à leur forfait, les protagonistes du poème reçoivent dans leur chair une inscription indélébile signifiant le viol et l'adultère. L'image d'une écriture à même le corps, suggérant la permanence des blessures

---

<sup>466</sup> *The Rape of Lucrece*, 827-831.

<sup>467</sup> *Ibid.*, 192-193, 537.

glorieuses ou honteuses, permet ici d'évoquer la diffusion de la souillure et la contagion du crime. Telle une tache d'encre s'étendant par capillarité sur plusieurs feuilles superposées, la marque de la blessure du viol se répand aux hommes dont le corps est lié à celui de Lucrece, que ce soit par l'intermédiaire du crime ou par celui des liens du mariage. Cette tache symbolique, souillant la page immaculée du corps chaste de la jeune femme, atteint également les personnages masculins dont elle oblitère les qualités telles que l'honneur ou la loyauté. Ajoutons enfin que la blessure du viol, dont la marque se répand par contagion, est associée à une communication du sens comparable à celle effectuée par le biais de l'écriture. Le corps virginal de Lucrece, semblable à une page blanche, apparaît comme le support d'une inscription dont Tarquin est l'auteur. Au sein de cette relation d'ordre linguistique, Collatine est quant à lui le récepteur du message : n'étant ni acteur ni témoin de l'acte d'écriture, il en reçoit pourtant le sens. Le sémantisme de la blessure du viol, celui de la perte irrémédiable de la pureté et de l'honneur, semble donc assumer les caractéristiques du langage écrit.

Si le motif de la blessure du viol est au centre de *The Rape of Lucrece*, il apparaît aussi dans le théâtre de Shakespeare. Au-delà de l'occurrence de *Titus Andronicus* étudiée précédemment, le nom de Tarquin et la chasteté blessée sont notamment mentionnés dans *Cymbeline*, à l'Acte II, scène 2. Giacomo, qui a fait le pari qu'il parviendrait à obtenir les faveurs d'Innogen, s'est introduit dans la chambre de l'épouse de Posthumus en se cachant dans un coffre. Alors que la jeune femme est endormie, Giacomo sort de sa cachette et s'approche d'elle afin de lui dérober un bracelet qu'il compte faire valoir comme preuve de l'infidélité d'Innogen. Marchant dans l'obscurité de la chambre, il compare sa situation à celle de Tarquin face à Lucrece :

*The crickets sing, and man's o'er-laboured sense  
Repairs itself by rest. Our Tarquin thus  
Did softly press the rushes ere he wakened  
The chastity he wounded. Cytherea,  
How bravely thou becom'st thy bed! Fresh lily,  
And whiter than the sheets! That I might touch,  
But kiss, one kiss!*<sup>468</sup>

Si Giacomo n'a pas pour intention de passer à l'acte, la mention de Tarquin et de la blessure du viol suggère l'attirance sexuelle de l'intrus pour la jeune vierge. La peau d'Innogen, plus blanche que les draps, évoque les chairs d'albâtre et d'ivoire de Lucrece dont la perfection pousse Tarquin à céder à ses pulsions. La possibilité d'une perte de la chasteté, symbolisée

---

<sup>468</sup> *Cymbeline*, II.ii.11-17.

par le motif de la blessure du viol, est associée à la présence physique de Giacomo par son propre discours. En faisant naître l'image de la blessure du viol à l'esprit du spectateur, il fait craindre à ce dernier un assaut physique sur la personne d'Innogen : comme Tarquin, il pourrait bien se laisser dominer par son désir charnel.

La menace du viol apparaît encore dans *Pericles*, où elle est associée au personnage de Marina. La fille du personnage éponyme, condamnée un temps à la prostitution, parvient à garder sa vertu en rendant honnêtes par ses paroles les clients que lui imposent ses maîtres. Excédés, ces derniers décident de violer eux-mêmes Marina en espérant la rendre ainsi plus docile :

*Boult: The nobleman would have dealt with her like a nobleman, and she sent him away as cold as a snowball, saying his prayers, too.*

*Pander: Boult, take her away. Use her at thy pleasure. Crack the ice of her virginity, and make the rest malleable.*

*Boult: An if she were a thornier piece of ground than she is, she shall be ploughed.*<sup>469</sup>

Au-delà du verbe *to crack*, faisant référence à la blessure que constitue la rupture de l'hymen, le vocabulaire employé par Boult apporte une exagération grotesque au motif du corps virginal blessé. Le proxénète compare la fille de Pericles à une terre couverte de plantes épineuses qu'il lui faut labourer, suggérant ainsi que Marina est telle un champ qu'il convient de travailler pour le rendre fertile et en tirer profit. Au-delà de cette métaphore agricole, l'image peut être perçue comme une alternative parodique du motif de la nation blessée par les combats intestins développé par Shakespeare dans ses pièces historiques et dans certaines de ses tragédies. Comme un soldat ou un roi déclarant la guerre à sa propre terre, Boult s'apprête à blesser les chairs d'une jeune femme qui lui appartient et dont il comptait vendre la virginité à prix d'or. L'association incongrue de la rupture de l'hymen à l'image d'un soc ouvrant un sillon dans la terre permet ainsi l'introduction d'un élément comique tout en rappelant la menace de la perte de la virginité qui plane sur Marina. Soulignons que le corps intact de la jeune femme, qui survit aux pirates et aux proxénètes, est un enjeu majeur des derniers actes de la pièce. Si le viol était perpétré, Marina souffrirait en ses chairs d'une plaie similaire à celle subie par son père, une blessure de la perte que rien ne saurait guérir. En évoquant la possibilité du viol alors que l'intrigue tend vers la résolution finale, Shakespeare rappelle que le seul espoir du roi Pericles réside dans sa descendance : « In hac spe vivo »<sup>470</sup>,

---

<sup>469</sup> *Pericles*, xix.163-170.

<sup>470</sup> *Pericles*, vi.48.

en cet espoir je vis. Si Marina était elle aussi frappée d'une blessure inguérissable, aucun espoir ne subsisterait pour les protagonistes de la pièce.

La blessure du viol et son langage, symbole d'une souillure indélébile, apparaît ainsi comme un motif récurrent au sein du corpus shakespearien. Associée à la violence des pulsions sexuelles et à la révélation de l'impureté contenue dans le corps féminin selon le dogme anglican, elle est le signe de l'honneur perdu et la marque d'un péché écartant l'espoir du pardon divin. En effet, si selon la pensée chrétienne les femmes vierges sont les épouses promises du Christ, et si les hommes vertueux verront leurs fautes effacées, ceux et celles qui portent la marque du viol ou de l'adultère apparaissent d'ores et déjà condamnés.

Intimement associé au thème de la sexualité dans de nombreuses occurrences du corpus shakespearien, au sein des poèmes lyrique comme des œuvres dramatiques, le motif de la blessure apparaît ainsi comme le corrélat privilégié des pulsions et des désirs charnels. Si l'image de la plaie du soldat peut se confondre avec celle du sexe féminin pour suggérer la sensualité des corps ou l'effacement de la masculinité, le vagin peut à son tour devenir blessure pour signifier la violence de l'acte sexuel et la perte de la virginité ou de la chasteté. La conséquence première de ce glissement est l'association récurrente du phallus et de l'épée. Établissant un lien symbolique entre la violence de la lutte armée et la nature agressive de la sexualité masculine, la métaphore de la blessure sexuelle devient réalité physique lorsque l'hymen est rompu ou lorsque le sang d'une épouse chaste est souillé par le viol. Le statut langagier de la plaie de l'acte sexuel rejoint alors celui des blessures glorieuses : il est un message écrit dont le sens ne saurait être remis en cause, effacé, ou modifié.

## **C) La blessure comme motif premier**

Si l'étude de la blessure du viol, mais aussi celle de la terre-nation et de l'espace scénique, tendent à démontrer la nature glissante du sémantisme de la plaie, il est néanmoins nécessaire de s'interroger sur les raisons profondes de tels liens métaphoriques. Dans cette optique, l'éclairage de la psychanalyse et de l'anthropologie permettra d'identifier les images que l'inconscient humain associe, au-delà de tout contexte culturel, au motif de la plaie et de l'effusion de sang. L'existence de relations inconscientes entre l'image de la blessure et celles de l'initiation, de la féminité, du sacrifice, ou bien encore de la dissolution du corps, libre de tout code et de tout héritage culturel identifiable, suggère que le pouvoir expressif de la description et de la représentation des plaies ne peut être réduit à la notion de système

langagier : signe immédiat et désintellectualisé, la blessure apparaît alors comme un idiome privilégié de l'expérience théâtrale. Enfin, si la signification des plaies dépasse les jalons de leur langage, la blessure représentée ou simplement évoquée peut être conçue comme une atteinte à l'action et au discours dramatique. Lorsque les personnages blessés cessent de parler, lorsque le silence des morts pèse sur le plateau, alors pourrait-on parler de blessure du langage.

## 1) Le regard de l'anthropologue et du psychanalyste sur la blessure

Avant de se pencher sur la crainte de la destruction du corps ainsi que sur la notion de sacrifice que peut évoquer la blessure, il est nécessaire d'établir un parallèle entre les théories de la psychanalyse et de l'anthropologie dont il sera question dans ce chapitre et certaines occurrences du corpus shakespearien étudiées au cours des chapitres précédents. À la lecture des théories freudiennes, il apparaît que les glissements métaphoriques de la blessure du corps au sein de l'œuvre de Shakespeare peuvent être comparés aux procédés de travestissement de l'idée opérés par l'inconscient lors du sommeil. Dans un essai intitulé *Le Rêve et son interprétation*, Freud compare notamment le travail d'association des rêves à la création poétique :

*Quand nous sommes arrivés par l'analyse à identifier quelques-unes de ces idées, il est rare que nous ne soyons pas surpris tout d'abord de leur singulier déguisement. Elles ne se présentent pas à nous sous la forme verbale aussi sobre que possible, dont nous avons coutume de revêtir nos pensées, mais elles trouvent le plus souvent un moyen d'expression symbolique, celui du poète qui accumule dans son œuvre les comparaisons et les métaphores. Le motif d'un emploi aussi exclusif des images n'est en somme pas difficile à comprendre ; le contenu manifeste du rêve n'étant formé que de situations concrètes, il faut nécessairement que pour s'y introduire les idées latentes subissent un travestissement qui les rende utilisables pour la représentation.<sup>471</sup>*

Freud oppose ici la sobriété des formes verbales usuelles à la complexité des métaphores poétiques exigeant un travail d'interprétation. Comme l'accès au sens de la métaphore, la compréhension des symboles du rêve ne peut se faire par le biais d'un code linguistique systématique : elle nécessite au contraire la déduction du code et la recherche des associations d'idées sous-jacentes à l'image.

---

<sup>471</sup> Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1987 (1900), pp. 60-61.

À l'image du rêve, la poésie et le théâtre utilisent des motifs qui sont les symboles de vérités latentes ne pouvant être formulées ou représentées comme telles. Dans *The Rape of Lucrece*, l'omniprésence des symboles liés à la sexualité et à la perte de la chasteté, tels que les blessures charnelles, mais aussi les portes, les serrures, les failles, et les armes, suggère ce que le poète ne peut pas décrire par un langage plus concret. Par ces motifs, Shakespeare évoque à l'esprit de ses spectateurs l'image d'une sexualité violente et corruptrice. Notons que selon Freud, si certains motifs du rêve ne peuvent être compris que par l'analyse des expériences passées du sujet, d'autres, aux associations plus lisibles, sont aisément identifiables. Dans le célèbre ouvrage intitulé *L'Interprétation des rêves*, Freud souligne notamment le symbolisme phallique des armes et des objets allongés : « tous les objets allongés : bâtons, troncs d'arbres, parapluies (à cause du déploiement comparable à celui de l'érection), toutes les armes longues et aiguës : couteau, poignard, pique, représentent le membre viril »<sup>472</sup>. Au sein du poème lyrique *The Rape of Lucrece*, la torche enflammée puis l'épée brandie par Tarquin au-dessus du corps de Lucrece ne vont pas sans évoquer le sexe en érection. De la même manière, comme l'a souligné l'étude de la blessure du viol, l'image des portes de la maison et de la chambre brisées par Tarquin suggère quant à elle la perte de la chasteté et la blessure symbolique du viol. La théorie freudienne, mais aussi les cas pratiques rapportés dans *L'Interprétation des rêves*, permettent d'aller plus avant dans la compréhension d'une symbolique des lieux et de la blessure des surfaces. Notons tout d'abord que selon Freud, les symboles les plus clairs de la sexualité féminine sont les récipients et les espaces fermés par une porte ou un couvercle :

*Les boîtes, les coffrets, les caisses, les armoires, les poêles représentent le corps de la femme, ainsi que les cavernes, les navires et toutes les espèces de vases. Les chambres (Zimmer) représentent en général les femmes (Frauenzimmer), la description des différentes entrées et sorties ne peut pas tromper. On comprend aisément dès lors l'intérêt qu'il y a de savoir si la chambre est ouverte ou fermée.*<sup>473</sup>

Freud suggère ici une distinction entre l'espace de la chambre, représentant la femme, et l'ensemble des symboles tels que les boîtes, les coffrets et les vases qui évoquent le corps de la femme et plus particulièrement, de par leur forme, le sexe féminin et la matrice. Dans un chapitre de *L'Interprétation des rêves* consacré à l'étude de cas pratiques, Freud rapporte le rêve de l'une de ses patientes : « elle vit sa fille unique, âgée de quinze ans, étendue morte

---

<sup>472</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1996 (1899), p. 304.

<sup>473</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 304.

dans une boîte »<sup>474</sup>. À la suite d'un entretien, il s'avéra que cette patiente, à l'époque de la naissance de sa fille, ne désirait pas d'enfant : l'image du rêve symbolisait ainsi un embryon mort dans la matrice correspondant au désir de la mère de ne pas mener à bien sa grossesse. Les réceptacles et les contenants apparaissent ainsi selon Freud comme les corrélats du sexe féminin, alors que la chambre est le symbole général de la femme, la porte ouverte ou fermée signifiant quant à elle la rupture de l'hymen, le rapport sexuel, l'inverse de la virginité ou de la chasteté préservée.

L'identification des symboles respectifs du corps féminin et de la matrice, mais aussi de la préservation et de la blessure de l'intégrité de la chair, permet d'aller plus avant dans l'interprétation des images de *The Rape of Lucrece*, entreprise au chapitre précédent. Si les murs fissurés de la maison et les portes enfoncées par Tarquin suggèrent l'imminence du viol, la demeure de Collatine est également associée au corps chaste blessé dans la seconde partie du poème lyrique. Observons les paroles de Lucrece attendant avec effroi les premiers rayons du soleil qui menacent de révéler son état :

*'O night, thou furnace of foul reeking smoke,  
Let not the jealous day behold that face  
Which underneath thy black all-hiding cloak  
Immodestly lies martyred with disgrace!  
Keep still possession of thy gloomy place,  
That all the faults which in thy reign are made  
May likewise be sepulchred in thy shade.  
'Make not object to the tell-tale day:  
The light will show characted in my brow  
The story of sweet chastity's decay,  
The impious breach of holy wedlock vow.  
Yea, the illiterate that know not how  
To cipher what is writ in learned books  
Will quote my loathsome trespass in my looks.'*<sup>475</sup>

Dans ces deux strophes qui suivent le viol de Lucrece et le départ de Tarquin, l'espace de la maison se confond avec l'image de la matrice corrompue et du corps chaste blessé. Rappelons ici que selon le dogme anglican du seizième siècle, le corps féminin devient impur dès lors que l'intégrité de sa surface est perdue. Seule une chasteté sans défaut saurait, toujours selon le dogme anglican, permettre à une femme mariée de conserver la pureté du corps virginal. La

---

<sup>474</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>475</sup> *The Rape of Lucrece*, 799-812.

perte de la chasteté, la rupture de l'hymen, mais aussi, par extension, l'ensemble des blessures charnelles, sont causes de corruption. Notons cependant que cette impureté qui noircit le sang et corrompt l'âme suite à la blessure est endogène au corps féminin : comme l'incision du *barber-surgeon* qui donne en spectacle l'organisme humain, l'ouverture de l'enveloppe charnelle féminine révèle et propage l'impureté que le christianisme associe au péché originel. Dans les deux strophes du poème lyrique citées ci-dessus, la description de l'obscurité de la nuit évoque l'impureté et la noirceur que les sermons anglicans attribuent à la matrice féminine. Le premier vers de la première strophe paraît notamment faire écho à la description du ventre maternel par Godfrey Goodman : « (...) a place noysome for sent, uncleane for situation, a dungeon for darknesse »<sup>476</sup>. L'obscurité inhabituelle que décrit Lucrece, emplie de fumées immondes, *foul*, et nauséabondes, *reeking*, pourrait ainsi être interprétée comme le symbole de l'impureté que Goodman associe aux contenus du corps féminin et que la perte de la virginité doit selon lui révéler. À l'instar des blessures féminines, les fenêtres et les portes ouvertes de la maison de Collatine et de la chambre de Lucrece s'apprêtent à laisser entrer une lumière qui mettra au jour la corruption de la jeune épouse. Cette crainte de l'exposition est exprimée par un champ lexical de la blessure et de l'ouverture des surfaces : *martyred, fault, characterized, breached, writ*. Le mot *fault* en particulier, de par sa polysémie, suggère l'association de la faille et de la faute, superposant ainsi jusqu'à la confusion le symbolique et le symbolisé, la métaphore et son objet. Tout comme le corps de Lucrece, la maison est ouverte et ce qu'elle contient est corrompu. C'est bien cette ouverture révélatrice que la jeune épouse violée par Tarquin voudrait en vain faire disparaître en appelant de ses vœux le prolongement de la nuit : « Let not the jealous day behold that face / Which underneath thy black all-hiding cloak / Immodestly lies martyred with disgrace! ». La nuit est ici décrite comme une pièce de tissu cachant un visage frappé par la disgrâce, faisant ainsi écho à l'enveloppe charnelle féminine qui selon le dogme anglican du seizième siècle dissimule la corruption du péché originel. La contagion de la souillure, thème central du poème lyrique, fait ici l'objet d'une mise en abîme. La maison dont les failles, les fenêtres et les portes révéleront bientôt la corruption de la maîtresse des lieux sont la projection du corps de Lucrece dans lequel l'impureté se répand et menace l'âme qu'il contient. Comme le souligne elle-même la jeune femme, le jour pénétrant dans la maison diffusera la corruption liée à la blessure ou à la « brèche » de l'adultère : « 'Make not object to the tell-tale day: / The light will show characterized in my brow / The story of sweet chastity's decay, / The impious breach

---

<sup>476</sup> Godfrey Goodman, *The Fall of Man, or the Corruption of Nature Proved by the Light of our Natural Reason*, Londres, Imprinted by Felix Kingston, 1616, p. 36.



of holy wedlock vow ». Les procédés symboliques mis en œuvre dans *The Rape of Lucrece*, associant la faille à la blessure, la maison au corps et les portes ouvertes à la révélation de ses contenus, ne vont pas sans évoquer le travail de travestissement du rêve dont parle Freud. Tout comme les symboles des rêves, le sémantisme de la blessure et de la brèche se situe au-delà des codes langagiers, comme le souligne les paroles mêmes de Lucrece : « Yea, the illiterate that know not how / To cipher what is writ in learned books / Will quote my loathsome trespass in my looks ». La faute de l'adultère, inscrite à même les chairs de Lucrece, *charactered*, sera selon elle déchiffrée par les illettrés. De la même manière, les blessures symboliques dépeintes dans le poème lyrique peuvent être interprétées par le lecteur de Shakespeare : par les motifs de la maison, de l'ouverture des surfaces, de l'obscurité et de la lumière révélatrice, l'horreur du viol ainsi que l'inévitable corruption des chairs et de l'âme de Lucrece sont signifiées sans être décrites ou littéralement exprimées.

Notons que si Freud associe le travestissement des idées dans le rêve aux métaphores du poète et du dramaturge, les metteurs en scène et réalisateurs sont nombreux à opérer la démarche inverse en soulignant la dimension onirique du texte shakespearien. Le thème du rêve est notamment mis en exergue dans le *Titus Andronicus* des BBC Television Shakespeare, produit en 1985. Dès les premières minutes du film, la réalisatrice Jane Howell nous montre un enfant portant des lunettes et évoluant parmi les costumes romains et les décors du studio. Plus tard, ce personnage ajouté par Howell se confond avec le rôle du jeune Lucius, observant la souffrance de ses aînés. Pour justifier ce travail d'interprétation et de mise en abîme du drame, Jane Howell déclara lors d'une interview : « If a child watched a TV bulletin with its catalogue of violence and war, read a book about the fall of Rome to the Goths and then went to bed and dreamed, he would have dreamed a play like this »<sup>477</sup>. La première tragédie de Shakespeare apparaît ainsi, selon Howell, comme un rêve ou un cauchemar dont les images sont le travestissement d'une violence traumatisante. Au sein de *Titus Andronicus*, les nombreux échos et glissements sémantiques de la blessure charnelle tels que la blessure de la terre et de l'espace scénique ou bien encore la blessure mutilatrice du viol, peuvent être comparés au travail inconscient de résonances et de symbolisme du rêve.

Notons que selon Freud, les motifs des rêves sont les symboles et les images déformées des événements et des pensées qui occupent l'inconscient<sup>478</sup>. Comme les vérités déguisées, refoulées par le conscient et dont les rêves sont le reflet, le motif de l'ouverture des surfaces et

---

<sup>477</sup> Michael Billington, « Shaping a Gory Classic for TV », *New York Times*, 14 Avril 1985, reproduit dans Philip C. Kolin, éd., *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1995, p. 436.

<sup>478</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., p. 134.

celui des blessures sensuelles dans les œuvres de Shakespeare symbolisent des faits trop vastes, trop violents ou trop obscènes pour être représentés au théâtre. Ainsi, dans *Titus Andronicus*, les nombreux glissements symboliques du motif de la plaie représentent le viol de Lavinia qui ne saurait être montré. Dans les pièces historiques, ils évoquent la notion de la mise en péril de l'intégrité du royaume et du pouvoir royal. Notons que selon Freud, l'emploi de glissement symboliques dans une œuvre littéraire n'est pas toujours le fait d'une recherche consciente :

*Le travail intellectuel lui-même est l'œuvre des forces psychiques qui en accomplissent un semblable pendant le jour. Même dans les créations intellectuelles et artistiques, il semble que nous soyons portés à trop surestimer le caractère conscient. Les renseignements que nous ont laissés sur ce point des hommes d'une aussi grande fécondité intellectuelle que Goethe et Helmholtz montrent bien plutôt que ce qu'il y eut d'essentiel et de nouveau dans leur œuvre leur vint par une sorte d'inspiration subite, et presque complètement achevée.<sup>479</sup>*

Ces lignes extraites de *L'Interprétation des rêves* suggèrent l'hypothèse d'une création artistique partiellement inconsciente. Si Shakespeare n'a laissé en dehors de ses œuvres aucun testament littéraire, les célèbres propos de Benjamin Jonson, consignés dans un ouvrage intitulé *Timber, or Discoveries made upon Men and Matter*, évoquent une écriture rapide et instinctive : « The players have often mentioned it as an honour to Shakespeare that in his writings, whatsoever he penned, he never blotted out a line. My answer has been 'Would he had blotted a thousand' (...) »<sup>480</sup>. Il est dès lors possible que les glissements sémantiques de la blessure soient le résultat d'un travail inconscient destiné à pallier les limites de l'art dramatique et de la poésie. Ici encore, le motif de la blessure paraît dépasser une simple fonction langagière : reposant sur un code que l'énonciateur et le destinataire n'ont pas conscience de maîtriser, il fait appel à une compréhension instinctive des symboles et des associations inconscientes les plus flagrantes.

Si, dans le texte shakespearien, la blessure et ses divers corrélats peuvent évoquer le corps et le sexe féminin et plus particulièrement la rupture de l'hymen ou la perte de la chasteté, elle est aussi la marque d'une oblitération de la masculinité. La cuisse blessée d'Adonis est notamment le signe d'une féminisation des chairs du jeune homme, comme l'a suggéré l'étude du poème lyrique. Le sens des rites d'initiation, objet d'étude de la psychanalyse et de l'anthropologie, apporte un éclairage précieux sur le symbolisme féminin de la blessure. Bruno Bettelheim, auteur d'un ouvrage intitulé *Les Blessures symboliques*, cite

<sup>479</sup> Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, op. cit., pp. 520-521.

<sup>480</sup> Benjamin Jonson, *Timber, or Discoveries made upon Men and Matter*, 1641, cité dans *The Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 421.

l'anthropologue polonais Bronislaw Malinowski qui définit les traits essentiels du rite d'initiation dans les sociétés primitives : « Ainsi, les novices doivent subir une période plus ou moins prolongée de retraite et de préparation. Puis vient l'initiation proprement dite, au cours de laquelle le jeune homme, qui passe une série d'épreuves, est finalement soumis à un acte de mutilation corporelle »<sup>481</sup>. Selon Bettelheim, qui s'appuie sur les travaux du psychanalyste Hermann Nunberg, ce rite de mise au ban et de mutilation destiné à marquer le passage de l'enfance à l'âge adulte peut être interprété comme une castration symbolique visant à réaffirmer l'autorité du père et à prévenir toute relation incestueuse<sup>482</sup>. Bettelheim énumère cependant sept autres pistes interprétatives apportant selon lui un éclairage complémentaire sur la question des rites d'initiation :

1. *Les rites d'initiation, y compris la circoncision, devraient être étudiés dans le contexte des rites de la fertilité.*
2. *Les rites d'initiation, à la fois des garçons et des filles, serviraient à promouvoir et à symboliser une pleine acceptation du rôle sexuel que prescrit la société.*
3. *Un des buts des rites d'initiation masculine serait de prétendre que les hommes, eux aussi, peuvent enfanter.*
4. *Par la subincision, les hommes tentent d'acquérir un appareil sexuel équivalent à celui des femmes et aussi les mêmes fonctions sexuelles.*
5. *La circoncision pourrait être une tentative de prouver la maturité sexuelle, ou être une mutilation instituée par les femmes, ou encore les deux choses à la fois.*
6. *Le mystère qui enveloppe les rites d'initiation masculine servirait à déguiser le fait que le but désiré n'est pas atteint.*
7. *La circoncision féminine pourrait résulter en partie de l'ambivalence des hommes à l'égard des fonctions sexuelles féminines et être, en partie, une réaction à la circoncision masculine.*<sup>483</sup>

Toutes les hypothèses mentionnées par Bettelheim font état d'un lien symbolique unissant la mutilation initiatique à la sexualité. Notons cependant que si de telles plaies peuvent être associées à une affirmation de la virilité et de la maturité sexuelle du jeune adulte, quatre des propositions reproduites ci-dessus associent au contraire la blessure infligée lors des rites d'initiation à une féminisation du corps. Le sixième point apporte quant à lui une solution à cette apparente contradiction : « Le mystère qui enveloppe les rites d'initiation masculine servirait à déguiser le fait que le but désiré n'est pas atteint ». La blessure infligée lors du rite

---

<sup>481</sup> Bronislaw Malinowski, *Magic, Science and Religion and other Essays, III*, Glencoe, The Free Press, 1948, p. 21. Cité dans Bruno Bettelheim, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971, p. 19.

<sup>482</sup> Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 48.

<sup>483</sup> *Ibid.*, pp. 52-53.

d'initiation, qui a pour objectif l'affirmation de la masculinité, paraît ainsi avoir pour possible conséquence l'oblitération de cette dernière au profit d'une féminisation symbolique.

Au-delà des occurrences du corpus shakespearien étudiées au chapitre précédent, une telle altération du rite initiatique et des blessures qui l'accompagnent est sous-jacente à l'intrigue de *Coriolanus* et au développement du personnage éponyme. Tout comme Plutarque dans *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, Shakespeare évoque les premières armes du jeune Martius face à Tarquin. Dès le premier acte, Volumnia raconte à sa belle fille comment elle envoya son fils à la guerre à un âge où les enfants romains vivent encore dans les jupons de leur mère :

*When yet he was but tender-bodied and the only son of my womb, when youth with comeliness plucked all gaze his way, when for a day of kings' entreaties a mother should not sell him an hour from her beholding, I, considering how honour would become such a person – that it was no better than, picture-like, to hang him by th' wall if renown made it not stir – was pleased to let him seek danger where he was like to find fame. To cruel war I sent him, from whence he returned his brows bound with oak. I tell thee, daughter, I sprang not more in joy at first hearing he was a man-child than now in first seeing he had proved himself a man.<sup>484</sup>*

Dans la dernière phrase de cette réplique, le terme *man-child*, faisant référence au sexe de l'enfant à sa naissance, est opposé au mot *man* représentant l'accomplissement de la masculinité. Il s'agit bien là d'un rite d'initiation : l'enfant est envoyé loin de sa mère et revient chez lui après être devenu un homme. Si les blessures reçues face à Tarquin et qui valurent au jeune Martius la couronne de chêne, symbole de bravoure, ne sont pas mentionnées, elles le seront néanmoins à l'Acte II, scène 1, lorsque Menenius et Volumnia cherchent à établir le nombre exact de ses cicatrices : « Volumnia: (...) He received in the repulse of Tarquin seven hurts i'th' body »<sup>485</sup>. Le corps blessé de Coriolanus, motif central de la tragédie, peut ainsi être conçu comme le signe d'une recherche et d'une affirmation de la masculinité. Cependant, tout comme il est incapable d'identifier et de mener à bien le rituel de l'exposition des blessures, Coriolanus ne parvient pas à conserver l'image de virilité et de maturité que lui a conféré la blessure initiatique. Au sein d'une tragédie rythmée par les rituels tronqués, les blessures cachées de Coriolanus deviennent les marques d'un échec de l'affirmation de la virilité, entrant ainsi en écho avec la sixième hypothèse énoncée par Bettelheim : « Le mystère qui enveloppe les rites d'initiation masculine servirait à déguiser le fait que le but désiré n'est pas atteint ».

---

<sup>484</sup> *Coriolanus*, I.iii.5-17.

<sup>485</sup> *Ibid.*, II.i.146-147.

À l'Acte V, scène 6, alors que Coriolanus vient de céder aux suppliques de sa mère et de son épouse, renonçant à prendre les armes contre Rome, Aufidius qui autrefois admirait sa virilité et sa nature guerrière, lui prêtant même le nom de Mars<sup>486</sup>, met soudain en cause sa masculinité :

*Aufidius: Ay, Martius. Dost thou think  
I'll grace thee with that robbery, thy stolen name,  
'Coriolanus', in Corioles?  
You lords and heads o'th' state, perfidiously  
He has betrayed your business, and given up,  
For certain drops of salt, your city, Rome –  
I say your city – to his wife and mother,  
Breaking his oath and resolution like  
A twist of rotten silk, never admitting  
Counsel o'th' war. But at his nurse's tears  
He whined and roared away your victory,  
That pages blushed at him, and men of heart  
Looked wond'ring each at others.  
Coriolanus: Hear'st thou, Mars?  
Aufidius: Name not the god, thou boy of tears.<sup>487</sup>*

Si Coriolanus est ici privé de son nom, et donc de son identité, il est aussi défait de ses attributs guerriers. Selon Aufidius, qui à l'acte précédent l'associait à Mars, il n'est plus digne en cet instant de prononcer le nom du dieu de la guerre. Le général volsque, cherchant à provoquer la colère de Coriolanus pour mieux justifier l'assassinat qu'il s'apprête à commettre, nie les exploits militaires du soldat romain pour le dépeindre comme un enfant n'ayant pas encore dépassé le stade de l'initiation. Les expressions « his nurse », « whined and roared » et « boy of tears », soulignent l'infantilisme dont Aufidius accuse Coriolanus, effaçant ainsi toutes les louanges adressées jusqu'alors au fils de Volumnia. Le général volsque sait que ces propos seront intolérables pour un homme qui depuis son plus jeune âge recherche la gloire militaire et paraît collectionner les blessures symboliques d'une affirmation de la virilité.

Les provocations d'Aufidius, qui font résonner en Coriolanus le possible échec d'un rituel maintes fois réitéré, auront l'effet escompté. Le militaire romain, pris du besoin impérieux de faire la preuve de sa masculinité en recevant de nouvelles blessures s'écrie : « Cut me to

---

<sup>486</sup> *Ibid.*, IV.v.119.

<sup>487</sup> *Coriolanus*, V.vi.90-103.

pieces, Volsces. Men and lads, / Stain all your edges on me »<sup>488</sup>. Plus encore que la plaie et la mutilation des rites initiatiques, les termes employés par Coriolanus évoquent la violence du meurtre sacrificiel. Si les lames plongées tour à tour dans le corps de la victime font écho à l'assassinat de Julius Caesar, dont la dimension rituelle est soulignée par Shakespeare dans la tragédie éponyme, la première invective de Coriolanus, « Cut me to pieces », suggère quant à elle une dissolution du corps victimaire semblable à celle de Penthée aux mains des bacchantes. Notons que Christian Schiaretti, metteur en scène de *Coriolanus* pour le TNP de Villeurbanne, reconnaît l'image du Penthée d'Euripide dans le protagoniste de la tragédie jacobéenne : « Coriolan a de curieux rapprochements avec Penthée, dans le rapport à la cité, dans le rapport à la mère et dans une espèce de passion laïque, une passion qui se fait contre les dieux (...). Il y a aussi la question du corps démembré, une question essentielle »<sup>489</sup>. Selon le metteur en scène, les deux personnages sont animés d'une même peur de la perte de l'intégrité physique, une peur que le héros shakespearien finit par écarter lorsqu'il demande aux Volsques de le tailler en pièces. Comme les bacchantes, les partisans d'Aufidius et les citoyens de Corioles s'apprêtent à accomplir un sacrifice dionysiaque : « All the people: [shouting dispersedly] Tear him to pieces! Do it presently! »<sup>490</sup>. Cependant, contrairement au fils d'Agavé, Coriolanus ne sera pas démembré mais simplement tué de deux coups d'épée. Le rituel de la dissolution du corps que le protagoniste appelait de ses vœux et auxquels les Volsques étaient prêts à se livrer est lui aussi avorté, tout comme celui de l'exhibition des blessures et de l'initiation par l'ouverture des chairs. Le personnage de Coriolanus est ainsi marqué, jusque dans sa mort, par l'échec du rituel. À l'instar de Penthée face à Dionysos et à ses bacchantes, il n'a pas su reconnaître à temps le pouvoir supérieur de la *vox populi*. Cependant, contrairement au personnage d'Euripide, sa mort est insignifiante et dénuée de la dimension rédemptrice du sacrifice.

*Intimement liée à la blessure et au sang versé, la notion de sacrifice est un élément central des tragédies romaines de Shakespeare. Au-delà de l'exemple de Coriolanus étudié précédemment, le motif de l'ouverture des chairs et de l'effusion de sang dans Julius Caesar et Titus Andronicus peut être associé au sacrifice. Notons tout d'abord qu'à l'instar du rite d'initiation, le rite sacrificiel constitue un objet d'étude privilégié pour l'ethnologie et l'anthropologie. Les ethnologues nous apprennent que chez les nations primitives, c'est le sacrifice qui garantit la paix sociale et pallie ainsi l'absence d'une justice institutionnalisée.*

---

<sup>488</sup> *Ibid.*, V.vi.112-113.

<sup>489</sup> Interview réalisée pour les *Cahiers Élisabéthains*, dans les locaux du TNP, le 19 décembre 2006.

<sup>490</sup> *Coriolanus*, V.vi.121.

*En canalisant la violence de la communauté vers une victime émissaire, ou en désignant comme coupable un individu extérieur au groupe afin d'éviter un conflit endogène, le sacrifice prévient l'escalade de la violence.*

Observons les différentes fonctions du sacrifice dans les sociétés primitives telles que René Girard les décrit dans *La Violence et le sacré*<sup>491</sup> : selon le philosophe et spécialiste des questions d'anthropologie, c'est la communauté toute entière que le sacrifice protège en détournant la violence qui menace sa cohérence et son harmonie vers un objet extérieur. Grâce au sacrifice, les tensions entre les membres de la communauté se dissipent et les pulsions de violence trouvent un assouvissement partiel dans l'acte rituel. La victime sacrificielle doit être choisie avec attention ; une fois disparue, elle ne doit laisser aucun regret, aucune rancœur au sein de la communauté, car les sacrificateurs ne doivent en aucun cas devenir l'objet d'une vengeance qui pourrait déclencher un cycle de violence au lieu de le prévenir. Pour cela, la victime sacrificielle doit être de préférence étrangère à la communauté ; prisonniers de guerre ou esclaves seront tout indiqués pour remplir ces fonctions. Les sacrifiés peuvent également être choisis parmi les handicapés, considérés dans l'Antiquité et parmi les sociétés primitives comme le rebut de la communauté, ou bien encore parmi les enfants, qui n'ont pas encore acquis de fonction au sein du groupe, et les vieillards, devenus inutiles. La victime sacrificielle, tout en étant suffisamment étrangère à la communauté pour ne pas susciter de vengeance, doit aussi être proche de cette même communauté pour pouvoir incarner les fautes. C'est dans cette difficulté du choix que réside le danger du sacrifice et la possibilité de l'échec du rituel.

*Dans la première tragédie romaine de Shakespeare, l'erreur du sacrificateur lors de la désignation de sa victime apparaît comme l'une des causes majeures de l'échec du rituel. Dès la première scène de Titus Andronicus, les fils du général romain victorieux exigent qu'un prisonnier goth soit sacrifié afin d'apaiser les esprits des soldats morts au combat. Si le sacrifice n'est pas montré sur scène, Lucius décrit à trois reprises les détails du rituel romain qui consiste à découper le corps de la victime avant de le brûler :*

*Lucius: Give us the proudest prisoner of the Goths,  
That we may hew his limbs, and on a pile  
Ad manes fratrum sacrifice his flesh  
(...)  
Lucius: Away with him, and make a fire straight,  
And with our swords, upon a pile of wood,*

---

<sup>491</sup> René Girard, *La Violence et le sacré*, Paris, Albin Michel, 2002 (1972).

*Let's hew his limbs till they be clean consumed.*

(...)

*Lucius: See, lord and father, how we have performed*

*Our Roman rites: Alarbus' limbs are lopped,*

*And entrails feed the sacrificing fire*<sup>492</sup>

De tels sacrifices de prisonniers en l'honneur des guerriers morts au combat apparaissent communément dans la littérature classique dont l'imaginaire de Shakespeare est empreint, et ces vers peuvent rappeler ceux de Virgile lorsque dans *L'Enéide* il décrit le bûcher de Pallas, arrosé du sang des captifs<sup>493</sup>. La double répétition des détails du sacrifice à quelques lignes d'intervalle est quant à elle étonnante. Cette emphase sur le démembrement de la victime sacrificielle, sur la mutilation et la dissolution du corps, vient souligner la barbarie du sacrifice. La légitimité du rituel est également mise à mal par la présence de Tamora, mère de la victime, dont les doléances rejetées font du sacrifice un acte inhumain mais aussi impie : « O cruel, irreligious piety ! »<sup>494</sup>. De tels éléments préparent et annoncent l'échec a posteriori de ce sacrifice, un échec qui entraînera derrière lui le cycle de la violence. En effet, lorsque Saturninus libère les prisonniers et épouse leur reine, le sacrifice d'un barbare devient le meurtre d'un prince, un meurtre dès lors susceptible d'être vengé.

Notons que René Girard voit dans *La Folie d'Héraclès*, d'Euripide, l'illustration d'une erreur dans le choix de la victime sacrificielle<sup>495</sup>. Lorsque dans un instant de démence, Héraclès sacrifie ses propres enfants pour remercier les dieux, il brise les codes du sacrifice rituel. Bien loin de chasser la violence, il l'invite dans la cité et dans la cellule familiale. La blessure rituelle devient alors blessure criminelle : le sacrifice a échoué. Shakespeare, dans sa première tragédie, met en scène un échec similaire peu après le dangereux sacrifice d'Alarbus. Le meurtre de Mutius, à l'Acte I, scène 1, peut en effet être perçu comme le résultat d'une intention sacrificielle. L'infanticide peut être lu comme une recherche de justice, d'apaisement des tensions par le meurtre. En faisant couler le sang de Mutius, Titus veut frapper Bassianus qui vient d'épouser Lavinia contre sa volonté. Ne pouvant tuer le prince, c'est un exutoire que Titus voit en son fils : le choix d'une victime émissaire aurait dû permettre de désamorcer un conflit naissant et promis à une issue violente. De plus, en exécutant l'un des siens, l'un de ceux que l'empereur avait désignés comme traîtres, Titus prouve son allégeance à Saturninus : le sacrifice de Mutius est pour le loyal sujet un acte de

---

<sup>492</sup> *Titus Andronicus*, I.i.96-98, I.i.127-129, I.i.142-144.

<sup>493</sup> Virgile, *Enéide*, Jacques Perret, traducteur, Paris, Gallimard, 1991, p. 332.

<sup>494</sup> *Titus Andronicus*, I.i.130

<sup>495</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 64.



compensation, visant à apaiser la colère de l'empereur. Comme dans *La Folie d'Héraclès*, l'échec de cette tentative réside dans le choix de la victime sacrificielle. Si Titus rejette un instant les supplices de ses fils et de son frère Marcus, refusant à Mutius la sépulture familiale en déclarant qu'il n'est plus son fils, il finira bien vite par accéder aux requêtes légitimes de ses proches. Lorsque Titus voit en Mutius un fils assassiné, et non plus une simple victime sacrificielle destinée à apaiser sa propre colère et celle de l'empereur, l'acte rituel se fait infanticide et le remords s'installe : le meurtre de Mutius, sacrifice manqué, devra être vengé. Ainsi, après avoir tenté de faire justice en sacrifiant son propre fils, Titus devra se faire justice en vengeant le sang inutilement versé. L'échec des sacrifices de Mutius et Alarbus se traduit ici en acte criminel premier, un acte qui déclenche la spirale de la violence propre aux *revenge tragedies*. La vengeance, que Richard Marienstras<sup>496</sup> décrit comme une « forme déguisée du sacrifice » apparaît ainsi comme le corrélat d'un échec du sacrifice initial.

*Dans Julius Caesar, l'échec du sacrifice est exprimé par l'évolution de l'image de la plaie. Pour mieux saisir les enjeux de cette évolution, il convient de distinguer les trois stades de la blessure : la blessure qui saigne, la blessure au sang coagulé, et la cicatrice. Les théories exprimées par René Girard dans La Violence et le sacré permettent d'opérer une amorce de distinction entre les deux premières formes<sup>497</sup>. Selon lui, le sang qui coule à flot des blessures est celui du sacrifice, le « sang frais des victimes que l'on vient d'immoler, toujours fluide et vermeil car le rite ne l'utilise qu'à l'instant même où il est répandu et il sera vite nettoyé... ». À l'opposé du sang sacrificiel se situe selon Girard le sang criminel ; celui-ci « sèche sur la victime, il perd vite sa limpidité, il devient terne et sale, il forme des croûtes et se détache par plaques ; le sang qui vieillit sur place et ne fait qu'un avec le sang impur de la violence, de la maladie et de la mort ». Girard oppose ainsi le sang vif jaillissant des blessures ouvertes, celui que l'iconographie médiévale et renaissante associe à la crucifixion, et le sang terne qui brunit, s'épaissit et sèche sur les chairs. Au-delà de la dimension sacrificielle étudiée par Girard, les saignements représentent la perte violente et irrémédiable du fluide vital ; indirectement, ils évoquent aussi l'abondance de sang et donc de vigueur dans le corps blessé. À l'inverse, le sang coagulé qui se fige autour de la plaie perd son sémantisme premier de fluide vital pour devenir un symbole de la mort et du crime.*

---

<sup>496</sup> Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Paris, les Editions de Minuit, 1981, p. 67.

<sup>497</sup> René Girard, *op. cit.*, pp. 59-60

Cette différence entre le sang fluide et le sang coagulé apparaît très clairement dans *Julius Caesar*, lorsque le personnage éponyme refuse de se rendre au sénat et confie à Decius, l'un des conspirateurs, la raison qui le conduit à rester chez lui :

Caesar: Calpurnia here, my wife, stays me at home.  
She dreamt tonight she saw my statue,  
Which like a fountain with an hundred sprouts  
Did run pure blood; and many lusty Romans  
Came smiling and did bathe their hands in it. (...)  
Decius: This dream is all amiss interpreted.  
It was a vision fair and fortunate.  
Your statue spouting blood in many pipes,  
In which so many smiling Romans bathed,  
Signifies that from you great Rome shall suck  
Reviving blood, and that great men shall press  
For tinctures, stains, relics, and cognizance.  
This by Calpurnia's dream is signified.<sup>498</sup>

Le rêve de Calpurnia transforme le corps de Caesar en une fontaine de sang aux pieds de laquelle les Romains se réjouissent. Si Caesar perçoit tout d'abord cette vision comme un mauvais présage, il est bien vite convaincu par la lecture de Decius qui interprète la statue ensanglantée comme un symbole de force et de vitalité. L'effigie de Caesar est en effet comparée à une louve romaine dont le lait nourricier est remplacé par un sang devant permettre la renaissance de la république : « from you great Rome shall suck reviving blood ». Si l'interprétation de Decius a pour but de flatter et de rassurer Caesar avant de le conduire au sénat, elle n'en demeure pas moins plausible et convaincante. L'image suscitée par le rêve de Calpurnia est celle d'un corps de pierre, puissant, dont le fluide vital est aussi intarissable que les eaux d'une fontaine. Notons que Shakespeare emprunte aux *Métamorphoses* d'Ovide et à leur traduction par Arthur Golding, datée de 1565-67, l'idée d'une blessure comparable à un tuyau ouvert ou brisé. Le poète a en effet recours à l'image d'une canalisation rompue pour suggérer la violence du jet de sang sortant de la blessure que Pyrame s'est lui-même infligée : « the bloud did spin on hie / As when a Conduite pipe is crackt, the water bursting out / Doth shote it selfe a great way off and pierce the Ayre about »<sup>499</sup>. La même comparaison est d'ailleurs reprise par Chaucer dans sa réécriture du mythe de

---

<sup>498</sup> *Julius Caesar*, II.ii.75-90.

<sup>499</sup> Ovid, *Metamorphoses*, traduction d'Arthur Golding, reproduit dans Geoffrey Bullough, éd., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. 1, Londres, Routledge, 1964, p. 407.

*Pyrame et Thisbé* : « *And with that worde he smoot him to the herte. / The blood out of the wounde as brode sterte / As water, whan the conduit broken is* »<sup>500</sup>. Dans ces deux versions du mythe auxquelles Shakespeare avait accès, l'analogie entre l'effusion de sang et la canalisation brisée met en exergue le caractère prématuré de la mort de Pyrame. Le jet de sang intarissable qui s'échappe de la poitrine du jeune amant apparaît comme le corrélat de la longue vie qui l'attendait. Soulignons que Shakespeare utilise cette image pour la première fois dans *Titus Andronicus*, lorsque Marcus découvre sa nièce Lavinia, violée et mutilée par les fils de Tamora :

Marcus: *Alas, a crimson river of warm blood,  
Like to a bubbling fountain stirred with wind,  
Doth rise between thy rosèd lips,  
Coming and going with thy honey breath.  
But sure some Tereus hath deflowered thee  
And, lest thou shouldst detect him, cut thy tongue.  
Ah, now thou turn'st away thy face for shame,  
And notwithstanding all this loss of blood,  
As from a conduit with three issuing spouts,  
Yet do thy cheeks look red as Titan's face  
Blushing to be encountered with a cloud.*<sup>501</sup>

Comme le Pyrame d'Ovide, Lavinia est un jeune personnage dont la destinée est violemment bouleversée. À l'instar du poète latin, Shakespeare utilise l'image d'un saignement abondant pour signifier la dimension tragique d'une perte prématurée : la perte de la vie ou celle de la virginité dans le cas de Lavinia. La fontaine sanglante du rêve de Calpurnia apparaît ainsi chargée d'un double sémantisme correspondant aux deux interprétations données par Caesar et Decius : signifiant la force et la vigueur de Caesar, elle est aussi le signe de la destruction violente et prématurée d'un homme puissant et voué à le devenir davantage.

La mort de Caesar, à l'Acte III, rappelle au spectateur la vision de Calpurnia. La statue de Pompée, que Mark Antony déclare avoir vu saigner miraculeusement pendant le meurtre de Caesar, « *Even at the feet of Pompey's statue, / Which all the while ran blood* », évoque l'image de la statue dont le sang jaillit comme d'une fontaine : « *she saw my statue, / Which like a fountain with an hundred sprouts / Did run pure blood* »<sup>502</sup>. De plus, les paroles de

---

<sup>500</sup> Geoffrey Chaucer, *The Legend of Good Women, The Legend of Thisbe of Babylon*, dans *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1937, p. 370.

<sup>501</sup> *Titus Andronicus*, II.iv.22-32.

<sup>502</sup> *Julius Caesar*, III.ii.186-187.

*Brutus demandant aux conspirateurs de plonger leurs mains dans le sang de Caesar, « let us bathe our hands in Caesar's blood »<sup>503</sup>, renvoient à l'attitude des Romains au pied de la fontaine de sang du rêve de Calpurnia : « many lusty Romans / Came smiling and did bathe their hands in it ». Le sang qui jaillit en abondance des nombreuses blessures de Caesar évoque la puissance de l'homme assassiné, mais il correspond aussi à la dimension sacrificielle que René Girard associe au sang fluide qui s'échappe des plaies pour se répandre au sol. En brandissant devant la foule des citoyens leurs mains et leurs glaives couverts de sang frais, les conspirateurs assimilent leurs agissements à un sacrifice : acte collectif de violence destiné au bien de la communauté toute entière. Cette dimension sacrificielle des blessures et du sang versé, orchestrée par Brutus, est subvertie lors de l'arrivée de Mark Antony sur la scène : le lieutenant de Caesar nomme et serre la main de chacun des conjurés, singularisant ainsi, comme le souligne Stirling<sup>504</sup>, ceux qui peu avant communiaient dans l'acte sacrificiel. Plus tard, en présentant le cadavre de Caesar à la plèbe et en associant les différentes blessures aux noms des conspirateurs, Antoine fait du corps de Caesar le témoin d'un acte criminel : « Here is himself, marred, as you see, with traitors »<sup>505</sup>. Dans sa traduction pour les éditions de La Pléiade, Jean-Michel Déprats traduit le mot « marred » par « mutilé ». Cependant, d'autres acceptions de ce terme étaient en usage au début du dix-septième siècle : selon le Oxford English Dictionary, il pouvait aussi être compris comme « gâché » ou bien encore « détérioré ». Il ne s'agit plus là du fruit du sacrifice : le corps gâché, les vêtements souillés, le sang coagulé autour des blessures et la rigidité post mortem du cadavre, abolissent l'image du sang sacrificiel qui brillait sur les mains de Brutus pour laisser place au sang du crime et de la mort défini par René Girard.*

Il apparaît ainsi que le corps blessé de Caesar est significatif du glissement possible entre la dimension sacrificielle et criminelle du meurtre. Cette évolution du sémantisme des blessures dans la tragédie romaine permet de mieux saisir les significations possibles de l'ouverture des chairs et du saignement qui l'accompagne. La blessure ouverte dont le sang jaillit signifie tout à la fois la force du corps blessé et sa destruction violente. À l'inverse, le sang qui coagule et ternit sur les chairs et les plaies, celui que Girard décrit comme le sang de la maladie et de la mort, évoque la déréliction du corps inanimé qui bientôt redeviendra poussière, comme le suggèrent les mots de Mark Antony devant le cadavre de Caesar : « thou bleeding piece of earth »<sup>506</sup>.

---

<sup>503</sup> *Ibid.*, III.i.107.

<sup>504</sup> Cité par Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981, p. 97.

<sup>505</sup> *Julius Caesar*, III.ii.195.

<sup>506</sup> *Julius Caesar*, III.i.257.

L'échec du rituel, illustré par le meurtre de Caesar mais aussi par ceux de Mutius et Alarbus, est souvent précédé par une déstructuration de la communauté. Comme le note René Girard, c'est l'abolition des strates et des différences entre les groupes et les individus qui provoque la crise sacrificielle et l'escalade de la violence. Lorsque les barrières et les codes disparaissent, il devient impossible de définir la victime sacrificielle ; l'acte rituel est menacé par un glissement du statut d'objet sacrificiel vers celui de victime martyr. René Girard évoque la tragédie shakespearienne pour illustrer ce phénomène :

*La métaphore du déluge qui liquéfie toutes choses, transformant l'univers solide en une espèce de bouillie, revient fréquemment chez Shakespeare pour désigner la même indifférenciation violente que la Genèse, la crise sacrificielle.<sup>507</sup>*

Il est aisé de reconnaître dans ces lignes certains épisodes des tragédies romaines, et notamment l'incipit de *Titus Andronicus* : en libérant les barbares captifs et en épousant leur reine, Saturninus abolit la frontière qui sépare Rome de la barbarie. L'on retrouve également cette « indifférenciation violente de la Genèse » dans la nuit des présages qui précède le meurtre sacrificiel de Caesar. Au-delà des événements surnaturels qui annoncent les Ides de mars, la confusion et l'indifférenciation identifiées par René Girard s'installent dans les rues de Rome suite à l'échec du sacrifice conduit par Brutus. Alors que la mort de Caesar devient un acte criminel par le discours de Mark Antony, le peuple de Rome se soulève pour exiger la mort des conspirateurs. Le lynchage du poète Cinna, à l'Acte III, scène 3, apparaît notamment comme un nouvel acte sacrificiel lié à la confusion violente qui s'empare des rues de Rome :

*Cinna: Truly, my name is Cinna.*

*First plebeian: Tear him to pieces; he's a conspirator.*

*Cinna: I am Cinna the poet, I am Cinna the poet.*

*Fourth plebeian: Tear him for his bad verses, tear him for his bad verses.*

*Cinna: I am not Cinna the conspirator.*

*Fourth plebeian: It is no matter, his name's Cinna; pluck but his name out of his heart, and turn him going.*

*Third plebeian: Tear him, Tear him! [They set upon Cinna] Come, brands, ho! fire-brands: to Brutus', to Cassius'! Burn all! Some to Decius' house, and some to Casca's; some to Ligarius'. Away, go!<sup>508</sup>*

*La haine qu'éprouvent les citoyens à l'encontre des conspirateurs doit trouver un exutoire et c'est l'homonyme de l'un d'entre eux, Cinna le poète, qui servira de victime émissaire. Notons que les mots du premier citoyen, « Tear him to pieces », sont ceux mêmes que crient*

<sup>507</sup> René Girard, *op. cit.*, p. 81.

<sup>508</sup> *Julius Caesar*, III.iii.27-38.

le peuple volsque pour réclamer la mort de Coriolanus dans la dernière tragédie de Shakespeare. Il s'agit dans *Julius Caesar* comme dans *Coriolanus* d'évoquer la menace de la blessure et de la mutilation propre au sacrifice. La foule des citoyens en colère est ici encore associée à l'image des bacchantes mettant en pièces le corps de Penthée dans la tragédie d'Euripide. Cependant, si le sacrifice dionysiaque de Penthée parvient à rétablir l'ordre au sein des murs de Thèbes, le meurtre rituel de Cinna ne paraît en aucun cas devoir assurer la paix civile. Il est en effet trop tard pour que les tensions qui tourmentent la cité soient apaisées par un tel sacrifice : à l'heure où la guerre civile emplit les rues de Rome, le lynchage ne fait qu'exciter la violence des citoyens qui voudraient à présent voir brûler la cité tout entière. La mort du poète Cinna se fait donc l'écho d'un premier sacrifice manqué, celui de Caesar.

Dans le contexte de l'Angleterre chrétienne, les blessures, mutilations et effusions de sang sacrificielles mises en scène par Shakespeare peuvent être liées à la souffrance du corps christique, élément central de la liturgie et des représentations religieuses de l'époque élisabéthaine comme l'a démontré la première partie de la présente thèse. Dans *Le Proche et le lointain*, Richard Marienstras rappelle que l'Angleterre de Shakespeare était animée par de nombreux débats quant à la signification littérale ou symbolique de la transsubstantiation<sup>509</sup>. Selon l'Église anglicane, le vin de messe ne peut en aucun cas être consommé en tant que sang du Christ comme le veut le principe catholique du rituel de l'Eucharistie ; il s'agit uniquement d'une communion symbolique. Ce débat religieux est décrit avec sarcasme par Swift dans *Les Voyages de Gulliver*. Assimilant Lilliput à l'Angleterre protestante et Blefuscu à la France catholique, le satiriste du dix-huitième siècle expose le conflit théologique majeur qui opposait les deux nations et les deux Églises dès la fin du seizième siècle :

*It began on the following Occasion. It is allowed on all hands, that the primitive way of breaking Eggs before we eat them, was upon the larger End: But his present Majesty's Grand-father, while he was a Boy, going to eat an Egg, and breaking it according to the ancient Practice, happened to cut one of his Fingers. Whereupon the Emperor his Father published an Edict, commanding all his Subjects, upon great Penalties, to break the smaller End of their Eggs. (...) It is computed, that eleven thousand Persons have, at several times, suffered Death, rather than submit to break their Eggs at the smaller End. Many hundred large Volumes have been published upon this Controversy...*<sup>510</sup>

---

<sup>509</sup> Richard Marienstras, *op. cit.*, p. 75.

<sup>510</sup> Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, Londres, Penguin Books, 2001 (1726), p. 48.

*En comparant les points de vue catholiques et protestants à différentes manières de casser les oeufs à la coque, Swift insiste sur les conséquences démesurées d'une question qui peut paraître insignifiante. L'introduction de cette parodie dans la satire de Swift, écrite en 1726, montre qu'après plus d'un siècle l'on se rappelait de ce débat comme d'un fait religieux et politique marquant de la période élisabéthaine. Ainsi le sang des blessures du Christ sacrifié possédait-il sans doute, aux yeux des spectateurs élisabéthains et jacobéens, un sémantisme glissant et ouvert à l'interprétation. Shakespeare utilise ce fait culturel contemporain dans la construction des personnages centraux de la crise sacrificielle. En effet, le sang versé lors de l'exécution de Julius Caesar et Alarbus est l'objet d'un glissement, d'une interprétation nouvelle qui transforme le sang sacrificiel en sang criminel. Le sang du sacrifice perd son caractère sacré pour devenir un liquide plus prosaïque, comme le vin de l'Eucharistie dans lequel l'Église anglicane ne voulait plus reconnaître le sang du Christ.*

*La présence d'une crise sacrificielle centrale, la transformation du sang religieusement versé du rituel en sang impur et criminel, apparaît comme le mythe fondateur des deux pièces. Dans Julius Caesar, la notion d'un sacrifice-régicide est suggérée dès le premier acte de la pièce. L'incipit de la tragédie correspond aux festivités des Lupercales lors desquelles, selon Plutarque, un homme était choisi chaque année qui recevait tous les honneurs dus à un roi, avant d'être vêtu de peaux de bêtes, molesté par la foule et conduit en dehors des murs de la cité, peu avant les Ides de Mars. Cette violence rituelle envers une victime émissaire apparaît comme mimétique d'un régicide impossible. En lynchant l'incarnation d'un roi, la plèbe évacue la haine qu'elle ne peut manifester à l'encontre de ses véritables dirigeants sans mettre en péril l'équilibre de la cité. Cette tradition des Lupercales peut ainsi être considérée comme un acte de violence par substitution, visant à garantir la paix sociale et à exempter le souverain de la colère du peuple. Comme le souligne Richard Wilson<sup>511</sup>, en mettant en garde Caesar contre les Ides de Mars, date qui correspond à la fin du festival, le devin semble faire allusion à un éventuel échec des rites sacrificiels mis en scène à l'issue des Lupercales.*

*En effet, lorsque commence la tragédie de Shakespeare, les intentions des conspirateurs se dessinent alors même que Caesar triomphe dans les rues de Rome. Si la victime émissaire des Lupercales n'a pas su mettre fin aux tensions qui menacent la cité, c'est bien Caesar lui-même qui devra être sacrifié. Ce sacrifice-régicide apparaît tout d'abord comme acceptable et valide en raison de la nature du personnage de Caesar. Le culte de la personnalité bâti autour de sa personne, les statues érigées dans les rues de Rome, font de lui un homme-Dieu,*

---

<sup>511</sup> Richard Wilson, « A Brute Part: Julius Caesar and the Rites of violence », Cahiers Élisabéthains n°50, Montpellier, IRCL, Université Paul-Valéry, Octobre 1996, p. 23

un être hors du temps. Mais les premiers signes de la déchéance menacent cette image : Caesar est victime d'étourdissement, il est sourd d'une oreille. Comme le démontre le célèbre anthropologue anglais James G. Frazer dans *The Golden Bough*, de tels personnages doivent mourir dans la force de l'âge afin de conserver et de transmettre leur statut divin :

*The man-god must be killed as soon as he shews symptoms that his powers are beginning to fail, and his soul must be transferred to a vigorous successor before it has been seriously impaired by the threatened decay.*<sup>512</sup>

Cette dualité de la personne royale, partagée entre une enveloppe mortelle et un esprit transcendant la condition humaine, était bien connue du public élisabéthain. Comme l'explique Kantorowicz dans *Les Deux corps du roi*, le concept médiéval de la « majesté duale » fut l'objet de nombreux écrits juridiques à la fin du seizième siècle<sup>513</sup>. Le souverain anglais était, selon ces textes, composé de deux corps : un corps naturel, sujet aux infirmités, aux accidents, à la vieillesse et à la mort, et un corps politique immatériel et dépourvu de défauts naturels, destiné à diriger le peuple et à gérer le bien public de manière continue. Aux yeux de la loi élisabéthaine, le corps politique du roi ne meurt pas avec son corps naturel, il est simplement transféré vers un autre corps naturel. Il est aisé de reconnaître en Julius Caesar une transposition du concept de la majesté duale. En tuant Caesar au moment de son apogée et alors qu'il est déjà menacé par une décadence physique, les conspirateurs et particulièrement Brutus tentent de le déchoir de son statut divin et de son corps politique pour se l'approprier en le réincarnant. La mise en scène de l'exécution et le grand nombre de coups portés à Caesar donnent une qualité rituelle à sa mort. Shakespeare magnifie la dimension sacrificielle du meurtre de Caesar lorsque sous sa plume les conspirateurs baignent leurs mains dans son sang avant de se présenter à la foule ; un épisode qui, comme le souligne Marienstras<sup>514</sup>, est absent des sources de la tragédie shakespearienne. Couvert du sang frais et pur du sacrifice, la magie du rituel peut opérer et Brutus est immédiatement accepté par la foule des citoyens comme le successeur de Caesar. L'acte sacrificiel semble alors réussi, mais c'est a posteriori qu'il sera gâché ; tout comme le sacrifice d'Alarbus dans *Titus Andronicus*. Au-delà de la transformation du sang fluide et brillant s'échappant des blessures rituelles en sang criminel séchant sur les mains des conspirateurs, identifiée dans le premier chapitre de la seconde partie, les paroles de Mark Antony décrivant le corps blessé de Caesar contribuent à l'échec du sacrifice. Dans son discours, il commence par présenter

---

<sup>512</sup> James George Frazer, *The Golden Bough*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1911-1915), p. 228.

<sup>513</sup> Kantorowicz, *Œuvres, Les Deux corps du roi*, Paris, Gallimard, 2000 (1957 Princeton UP), pp. 655-657.

<sup>514</sup> Richard Marienstras, *op. cit.*, p. 96.



*la mort du dictateur comme un événement fantastique et empreint de numineux : la statue de Pompée saigne miraculeusement devant la terrible chute de Caesar. Mais alors qu'il stigmatise la disparition du Dieu-roi, Mark Antony refuse de reconnaître en Brutus l'héritier de la force divine.*

*Celui qui après avoir versé son sang devrait être la réincarnation du pouvoir de Caesar est présenté comme un homme honorable, avant de devenir au fur et à mesure du discours un ingrat, un traître et enfin un boucher. Cet effort de rhétorique ne serait rien sans la présence physique du cadavre : en présentant le corps blessé de Caesar à la plèbe, Mark Antony matérialise et renforce son propos. Il ne s'agit en effet plus là du fruit du sacrifice : les vêtements souillés, le sang coagulé du cadavre et sa rigidité post mortem abolissent l'image du sang sacrificiel qui brillait sur les mains de Brutus. Mark Antony suggère alors aux citoyens romains de venir tremper leur mouchoir dans le sang des plaies de Caesar ou de mendier l'un de ses cheveux. Le corps du dictateur est maintenant celui d'un saint ou d'un martyr dont on garde précieusement les reliques, alors qu'à l'inverse, les conspirateurs deviennent coupables d'un acte sacrilège. Au moment même où le rituel se fait crime, le peuple prend pitié de l'enveloppe charnelle de Caesar, dont le roi-Dieu s'est échappé ; la crise sacrificielle est alors initiée et la lutte violente du pouvoir et de la vengeance peut commencer.*

*De nombreuses adaptations théâtrales et cinématographiques mettent en scène la dualité du corps de Caesar en opposant au cadavre la grandeur et la permanence des effigies impériales. Observons par exemple un plan issu d'une recherche sur la représentation du meurtre de Caesar présenté par la BBC dans le cadre des Shakespeare Shorts en 1996.*

Fig.43 : BBC2, Shakespeare Shorts, Julius Caesar, 1996, photogramme.



Dans cette adaptation moderne, Caesar est un homme politique maîtrisant le pouvoir des médias. Il est assassiné dans un studio de télévision par des conjurés désireux de détruire son image médiatique. Le plan reproduit ci-dessus résume parfaitement l'échec de cette tentative : le corps naturel de Caesar gît dans un bain de sang au milieu du studio alors que son corps politique, ici assimilée à son image médiatique, représentée par un poster géant en arrière-plan, reste immuable et regarde fixement vers l'horizon, rappelant les vers qu'il prononçait avant le régicide :

*And men are flesh and blood, and apprehensive;  
Yet in the number I know but one  
That unassailable holds on his rank,  
Unshaked of motion: and that I am he (...)*<sup>515</sup>

C'est bien cette dimension supérieure du corps politique du dictateur, transcendant la chair et le sang, que Brutus voudrait incarner à son tour en s'adressant à la plèbe, les mains couvertes du sang de Caesar. Il devra pourtant se battre jusqu'à la mort pour tenter de reprendre le pouvoir héréditaire dont Antony l'a privé à la tribune : la présence de l'esprit de Caesar avant la bataille de Philippies montre s'il en est besoin que son pouvoir n'a pas été réincarné. L'homme-Dieu est devenu un esprit vindicatif qui, tel le fantôme du roi Hamlet, obtiendra la mort de ses bourreaux, comme le suggèrent les vers de Brutus devant le corps inanimé de Cassius : « O Julius Caesar, thou art mighty yet. / Thy spirit walks abroad, and turns our swords / In our own proper entrails »<sup>516</sup>. Ainsi la seconde pièce romaine de Shakespeare se conclut-elle par le parachèvement de la vengeance : tout comme Titus Andronicus, Julius Caesar se termine par un apogée sanglant. Dans les deux tragédies étudiées, la résolution finale est apportée non par la justice terrestre ou divine, mais plutôt par la supériorité physique et militaire de l'un des partis, seule capable de donner au conflit une fin définitive et exempte de vengeance.

Si René Girard identifie et oppose le sang des blessures criminelles au sang versé lors du sacrifice, celui que répandent les protagonistes des deux premières tragédies romaines de Shakespeare pourrait être qualifié d'« apocalyptique ». Il correspond en effet au sang du chaos et de la terreur décrit par saint Jean le théologien dans le Livre des Révélation :

7. Et le premier ange sonna... Il y eut alors de la grêle et du feu mêlés de sang qui furent jetés sur la terre : et le tiers de la terre fut consumé, et le tiers des arbres fut consumé, et toute herbe verte fut consumée.

<sup>515</sup> *Julius Caesar*, III.i.67-70.

<sup>516</sup> *Julius Caesar*, V.iii.93-95.

8. Et le deuxième Ange sonna... Alors une énorme masse embrasée, comme une montagne, fut projetée dans la mer, et le tiers de la mer devint du sang.<sup>517</sup>

Nous reconnaissons dans ces quelques lignes de la Bible l'indifférenciation violente de la crise sacrificielle, mais surtout l'abondance du sang versé et l'impossible discrimination de sa source. Le sang de l'Apocalypse est anonyme, comme celui qui coule à profusion et se mêle sur la scène du banquet de Titus Andronicus, mais aussi comme celui que répandent les combattants sur la plaine de Philippes au cinquième acte de Julius Caesar. Ce sang indifférencié et intarissable est celui de la terreur et du chaos qui par leur dimension collective empêchent la poursuite de la violence individuelle. Ainsi, le rite sacrificiel et ses échecs semblent constituer pour les tragédies romaines de Shakespeare un thème structurant ainsi qu'un motif récurrent et essentiel. Dans chacune des deux pièces étudiées, le sang s'écoulant de la blessure sacrificielle, destiné à préserver la paix civile, se transforme en sang criminel et engendre une violence qui sera sans cesse réitérée par des actes vindicatifs, des blessures criminelles, jusqu'à ce que les protagonistes du rite premier disparaissent dans un chaos apocalyptique nécessaire à l'avènement d'un ordre nouveau.

Comme le suggère Basil Blackwell<sup>518</sup>, Shakespeare partage avec Jung la conscience d'un imaginaire collectif hérité de temps immémoriaux. À l'origine de la spirale de la violence sacrificielle qui unit Titus Andronicus et Julius Caesar, nous pouvons en effet distinguer un mythe universel qui sous-tend les deux œuvres, celui du meurtre premier et originel décrit par Freud dans Totem et tabou<sup>519</sup>, ce meurtre que chaque sacrifice veut commémorer et imiter dans le cadre strict du rituel afin d'éviter qu'il ne se reproduise de manière impromptue et chaotique au sein de la collectivité. Si le motif de la blessure et de l'effusion de sang peut être associé par l'inconscient du dramaturge et de ses spectateurs à un meurtre premier et à la crainte de sa réitération, les plaies et les mutilations sont aussi évocatrices d'une autre peur ancrée dans l'inconscient et identifiée par Freud dans Totem et tabou, celle de la mort et de la dissolution du corps dont la raison première est « l'horreur instinctive qu'inspirent le cadavre et les altérations anatomiques qu'on observe après la mort »<sup>520</sup>. Préambules du décès et de l'état cadavérique, la blessure et la mutilation font écho à la chair ouverte et altérée des personnages de la danse macabre. L'ouverture de l'enveloppe charnelle que représente la blessure apparaît donc comme le corrélat d'une perte d'intégrité du corps intimement liée au tabou de la mort. Si Coriolanus, tout comme Penthée dans la tragédie d'Euripide, est effrayé

---

<sup>517</sup> Le Nouveau Testament, Apocalypse VIII, 7-8.

<sup>518</sup> Basil Blackwell, *On Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 152.

<sup>519</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot, 2001 (1913), p. 199.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 86.

à l'idée de la dissolution du corps, le tabou de la blessure et de l'altération des chairs liée à la mort trouve son expression la plus limpide dans les célèbres paroles d'Hamlet :

Hamlet: (...) To die. To sleep.  
To sleep, perchance to dream. Ay, there's the rub,  
For in that sleep of death what dreams may come  
When we have shuffled off this mortal coil  
Must give us pause. There's the respect  
That makes calamity of so long life,  
For who would bear the whips and scorns of time,  
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
The pangs of disprized love, the law's delay,  
The insolence of office, and the spurns  
That patient merit of th'unworthy takes,  
When he himself might his quietus make  
With a bare bodkin? Who would these fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life (...)<sup>521</sup>

La phrase par laquelle Hamlet énumère toutes les souffrances de l'homme est la plus longue de la tirade. L'acteur qui la déclame doit faire preuve d'une grande maîtrise de la respiration s'il veut la prononcer d'un seul trait. La réalisation des derniers mots, « With a bare bodkin », doit ainsi correspondre à une contraction de la cage thoracique de l'acteur à bout de souffle, illustrant ainsi par le jeu et la diction le poids des fardeaux charnels sous lequel l'homme est étouffé : « Who would these fardels bear, / To grunt and sweat under a weary life (...) ». Le mot bodkin, dont la prononciation est suivie d'une pause intonative et d'une indispensable prise de souffle, résume à lui seul la tentation du suicide par lequel l'homme peut mettre fin aux souffrances oppressantes de l'existence pour atteindre la sérénité. Renvoyant à une arme pointue de petite taille, telle une dague ou un stylet, l'anglais bodkin désigne également un poinçon, outil servant à percer des trous dans le tissu ou dans le cuir. Il est ainsi aisé d'associer ce terme à la blessure et à la ponction de l'enveloppe charnelle destinée à laisser s'échapper l'âme humaine. La perte d'intégrité du corps, étape indispensable à la libération de l'esprit, est selon Hamlet rejetée faute de courage et de détermination. Caroline Spurgeon, dans un ouvrage intitulé *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, observe que l'infection et la corruption détruisant le corps constituent l'un des motifs dominants de Hamlet : « ... in Hamlet there hovers all through the play in both words and word pictures the conception of disease, especially of a hidden corruption infecting and

<sup>521</sup> Hamlet, III.i.66-79.

*destroying a wholesome body* »<sup>522</sup>. Qu'il s'agisse de l'image de la mise au tombeau d'Ophelia, de la décomposition du corps de Polonius ou du suicide envisagé par Hamlet, la blessure, la mutilation et la destruction du corps vivant apparaissent comme autant de corrélats du tabou de la mort, lui-même lié à la nature incertaine de ce qui gît au-delà de l'existence terrestre, « *The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns (...)* »<sup>523</sup>.

Si la frontière mentionnée par Hamlet est celle qui sépare l'existence terrestre de la vie après la mort, c'est aussi celle de la chair qui, une fois détruite, ne peut plus accueillir l'âme. La blessure, la mutilation, et l'écoulement du sang, sont les premiers signes d'une altération du corps dont le stade ultime est la putréfaction du cadavre. La crainte de la dégradation des chairs transparait à plusieurs reprises dans le discours d'Hamlet, notamment lorsque ce dernier refuse de révéler au roi l'emplacement du corps de Polonius :

*King Claudius: Now, Hamlet, where's Polonius ?*

*Hamlet: At supper.*

*King Claudius: At supper? Where?*

*Hamlet: Not where he eats, but where he is eaten. A certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet. We fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots. Your fat king and your lean beggar is but variable service – two dishes, but to one table.*

*That's the end.*<sup>524</sup>

La finalité du discours du prince est de rire de la mort afin d'exorciser la peur. La scène décrite par Hamlet apparaît ainsi comme une danse macabre archétypale : destinée à braver le tabou de la mort, elle souligne l'égalité des rois et des mendiants face à la déréliction du corps. Si Hamlet, feignant la folie, se rit de la mort et de la destruction des chairs, le spectateur est amené à se souvenir de ses précédentes paroles. Notons en effet que dès l'Acte I, scène 2, le jeune prince expose les raisons qui l'empêchent de mettre fin à ses jours : « *O that this too too solid flesh would melt, / Thaw, and resolve itself into a dew, / Or that the Everlasting had not fixed / His canon 'gainst self-slaughter!* »<sup>525</sup>. Au-delà de l'interdit religieux, Hamlet exprime sa crainte de la destruction des chairs. Si le cadavre fondait au lieu de se décomposer, si le sang versé était aussi pur et disparaissait aussi vite que la rosée du matin, alors le suicide serait envisageable.

---

<sup>522</sup> Caroline F.E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge, Cambridge University Press, 1952 (1935), p. 213.

<sup>523</sup> *Hamlet*, III.i.81-82.

<sup>524</sup> *Ibid.*, IV.iii.17-25.

<sup>525</sup> *Ibid.*, I.ii.129-132.

*L'exemple de Hamlet, tout comme celui de Coriolanus, suggère que le motif de la blessure et de l'effusion de sang ne peut être dissocié du tabou de la mort et de la dissolution des chairs. À l'instar de la crise sacrificielle et des blessures et saignements qui lui sont associés, la crainte de la perte d'intégrité du corps éveillée par l'image de la plaie et de la mutilation appartient au registre du mythe. Les deux motifs se rejoignent dans le rite dionysiaque et dans le personnage de Penthée dont Coriolanus est un reflet partiel. Qu'il s'agisse de blessure initiatique, de blessure sacrificielle, ou bien encore de blessure destructrice, l'ouverture des chairs apparaît comme le corrélat de thèmes puissants qui selon la psychanalyse et l'anthropologie résident dans l'inconscient de chacun.*

## **2) Blessure et efficacité scénique : un motif**

### **désintellectualisé**

*S'il faut chercher dans l'inconscient certaines des sources du symbolisme des blessures, leur langage doit dès lors être étudié non comme un code maîtrisé de manière consciente mais plutôt comme un rapport de stimulation et de réaction. Le regard de Freud et de Lévi-Strauss sur la dimension langagière du rêve et du mythe permet de mieux saisir les enjeux d'une étude de la blessure comme motif premier. En conclusion de son texte intitulé Le rêve et son interprétation, Freud établit un lien entre le mode d'expression symbolique du rêve et celui de l'imagination populaire qui transparaît dans les contes, les mythes et les légendes :*

*Si nous n'avons fait qu'effleurer ici cette intéressante question de l'expression symbolique du rêve, c'est que précisément, par son importance, cette question dépasse le cadre de notre travail ; elle nous conduit bien au-delà du domaine du rêve dans celui de l'imagination populaire ; nous y verrons le symbole à l'origine des contes, des mythes et des légendes, dans l'esprit comique et dans le folklore ; c'est par lui que nous découvrirons des rapports intimes entre le rêve et ses diverses productions ; mais nous savons qu'il n'est pas créé par le travail du rêve, qu'il n'est autre chose que la forme d'expression de notre pensée inconsciente et que c'est lui qui fournit à ce travail les matériaux à condenser, à déplacer et à dramatiser.<sup>526</sup>*

*Le motif de l'ouverture des chairs, signe polysémique, apparaît comme l'un des symboles de l'imaginaire populaire évoqués par Freud. Constitutif des rêves et des mythes, il fait partie de ces matériaux premiers que l'inconscient condense et dramatiser. L'emploi de ce dernier mot dans le texte freudien suggère l'existence d'un lien entre le mythe et le théâtre, entre le travail du rêve et l'écriture dramatique.*

---

<sup>526</sup> Sigmund Freud, *Le rêve et son interprétation*, op. cit., p. 117.

Comme l'a démontré l'étude du sémantisme glissant des blessures charnelles, le texte shakespearien présente des associations symboliques semblables à celles des rêves. D'autre part, l'analyse détaillée des blessures de Coriolanus, ou bien encore des mutilations de Lavinia, suggère le rôle central du mythe et de ses motifs dans la construction dramatique. Le langage de la blessure apparaît ainsi intimement associé au sémantisme des mythes et des légendes de l'imaginaire populaire, un sémantisme qui selon Claude Lévi-Strauss se situe au-delà de la notion d'acte langagier. Notons en effet que l'auteur de l'Anthropologie structurale décrit l'expressivité du mythe comme contraire à celle de l'écriture poétique :

On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule traduttore, traditore tend pratiquement à zéro. À cet égard, la place du mythe à l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler.<sup>527</sup>

Selon l'anthropologue français, le mythe se définit comme un mode de communication détaché de toute appartenance culturelle et de tout code langagier. Contrairement à la poésie, dont l'expressivité réside en partie dans le style du poète et sa maîtrise de la langue, le sens et l'impression donnée par le mythe ne dépendent aucunement de son support. Les termes de décollement du fondement linguistique, employés par Lévi-Strauss, suggèrent l'universalité du langage que constitue selon lui le mythe. Selon cette théorie, l'image de la blessure initiatique, sacrificielle ou destructrice, intimement liée aux sujets de la mythologie, peut être conçue comme un signe dont le sens est immédiatement reconnu au-delà des particularités de chaque culture et de chaque langue. Au sein du corpus shakespearien, l'utilisation récurrente de tels motifs permet au dramaturge de viser l'universalité du mythe, comme le montre notamment l'exemple de Titus Andronicus.

Au-delà de l'influence des revenge tragedies et blood tragedies du seizième siècle, la première tragédie de Shakespeare est nourrie de sources classiques telles que les Métamorphoses d'Ovide ou bien encore Thyeste de Sénèque. Le dramaturge élisabéthain emprunte au poète

---

<sup>527</sup> Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1974 (1958), p. 232.

et au dramaturge latin les images les plus marquantes des mythes qu'ils dépeignent. Rappelons que le protagoniste de Sénèque, Atreus, assassine les trois fils de son frère Thyeste avant de l'inviter à un repas festif pour le voir se repaître de la chair de ses enfants. La préparation de ce festin et la mise en pièce des corps est longuement décrite par le dramaturge romain<sup>528</sup> :

*The entrails torn from the warm bodies lay  
Quivering, veins still throbbing, shocked hearts beating.  
Atreus picked at the pieces, scrutinized  
The message of the Fates, noted the signs  
In the internal organs hot with blood.  
Finding no blemish in the sacrifice,  
He was content, and ready to prepare  
The banquet for his brother; hacked the bodies  
Limb from Limb – detached the outstretched arms  
Close to the shoulders – severed the ligaments  
That tie the elbow joints – stripped every part  
And roughly wrenched each separate bone away-  
All this he did himself; only the faces,  
And trusting suppliant hands, he left intact.  
And soon the meat is on the spits, the fat  
Drips over a slow fire, while other parts  
Are tossed to boil in singing copper pans.*

Cette description sanglante que Shakespeare avait certainement lue dans la traduction de *Thyeste* par Jasper Heywood, publiée en 1560, apparaît comme une source directe du sacrifice d'Alarbus, mais aussi du meurtre de Chiron et Demetrius par Titus à l'Acte V, scène 2. Les vers de Sénèque, qui étaient destinés à être lus et non à être joués sur scène<sup>529</sup>, sollicitent l'imagination de l'auditeur du récital classique pour faire naître en lui des images de dissolution des chairs qui ne pourraient être représentées sur scène. Shakespeare emprunte au dramaturge latin ce procédé afin de transcender les limites de la représentation scénique de la blessure et de la mutilation du corps, suggérant ainsi les images qu'il ne peut pas montrer. L'image de la destruction des chairs à des fins cannibales est également inspirée des *Métamorphoses* d'Ovide, traduites en langue anglaise par Arthur Golding entre 1565 et 1567.

---

<sup>528</sup> Seneca, *Four Tragedies and Octavia*, Londres, Penguin classics, 1966, pp. 78-79. (IV.766-782)

<sup>529</sup> Seneca, *Four Tragedies and Octavia*, op. cit., Introduction de E.F. Watling, p. 21.



En effet, dans le conte d'Ovide, Procné tue son propre fils, fruit de son union avec Térée, pour servir sa chair à la table du Tyran :

*« Ma mère ! ma mère ! » criait-il, et il se jetait au cou de Procné ; alors avec une épée elle le frappe à l'endroit où la poitrine touche au flanc, sans détourner les yeux ; une seule blessure aurait suffi pour lui donner la mort ; mais Philomèle, le fer à la main, lui tranche aussi la gorge ; le souffle de la vie animait encore ses membres que déjà toutes les deux les mettaient en pièces ; elles en font bouillir une partie dans des vases de bronze ; les autres, percés avec des broches, pétillent sur le feu ; la chambre ruisselle de sang. Avant que Térée ait rien appris, Procné fait servir ces mets sur la table de son époux...<sup>530</sup>*

*Le spectateur de Titus Andronicus retrouvera, dans les deux dernières scènes de la tragédie, la cruauté injustifiable de la blessure des chairs de l'enfant ainsi que l'image du festin cannibale, également présente chez Sénèque. Il retrouvera encore l'image du sang sacrificiel, abondant et fluide, que Lavinia recueille dans une coupe alors que Titus égorge les fils de Tamora. Dans le texte de Sénèque comme dans celui d'Ovide, l'élément central du mythe est un meurtre sanglant dont les premières étapes sont celles du rite sacrificiel mais dont la finalité est tout autre.*

*Dans les deux récits appartenant à la mythologie, il ne s'agit pas d'apaiser les tensions de la communauté ou d'obtenir de pardon divin mais plutôt de commettre un acte de vengeance si violent qu'il dépassera par son ampleur les souffrances endurées par les victimes devenues bourreaux : Atrée et Philomène. La destruction des chairs des enfants de Thyeste et de Térée apparaît ainsi comme un rite sacrificiel tronqué, comme le souligne le messenger rapportant la mort du troisième fils de Thyeste sous les coups d'Atrée : « The sword that entered by the breast was seen / Protruding from the back; the boy fell dead, / His spurting blood damped out the altar fires / And through both wounds his spirit fled away »<sup>531</sup>. En éteignant les feux allumés sur l'autel, la violente effusion de sang suggère l'image du sacrifice tout en affirmant que l'acte d'Atrée n'en est pas un. Le sang et les chairs de la victime sacrificielle devraient être consumés par le feu dans le cadre du rituel purificateur et non pas éteindre les flammes de l'autel. En transformant le rite sacré de l'immolation du corps en une expérience culinaire prosaïque, Philomène et Atrée mettent en exergue une dimension criminelle du rituel. L'intention vindicative et la consommation cannibale des corps parachèvent l'horreur de l'image du sacrifice humain. Dans le passage reproduit ci-dessus, l'épée d'Atrée traversant de part en part le corps du fils de Thyeste, causant une double blessure, représente la*

---

<sup>530</sup> Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, 1992, p. 214.

<sup>531</sup> Seneca, *Four Tragedies and Octavia*, op. cit., p. 78. (IV.741-744)

violence sadique du meurtrier. De la même manière, en tranchant la gorge d'Itys alors que ce dernier vient de recevoir un coup fatal porté par Procné, Philomène se rend coupable d'un acharnement semblable à celui des Bacchantes mais que nulle intention sacrificielle ne peut justifier.

Ces traits communs aux deux mythes transparaissent à plusieurs reprises dans l'intrigue de Titus Andronicus. Ainsi, les meurtres de Mutius et de Lavinia aux mains de leur père peuvent être associés à l'infanticide décrit par Ovide. Les blessures infligées par Titus à sa propre chair sont les signes d'un dérèglement et d'une violence chaotique héritée des mythes dont la pièce est empreinte. Quant à la mort de Chiron et Demetrius, dont la gorge est tranchée sur scène et le sang recueilli dans une bassine, elle est tout comme celle d'Itys et des fils de Thyeste la marque d'un crime vindicatif travesti sous les traits du rituel, illustrant le célèbre vers de Sénèque : « *Per scelera semper, sceleribus tutum est iter* »<sup>532</sup>, le crime ouvre la voie au crime. Dans Titus Andronicus, la représentation de la spirale de la violence propre aux revenge tragedies repose sur les images des mythes narrés par Ovide et Sénèque. La progression de l'intrigue tragique correspond à une surenchère de la blessure et de la mutilation des corps. Les esprits des fils de Titus morts au champ d'honneur sont apaisés par un sacrifice véritable, celui d'Alarbus dont le corps démembré sera jeté dans le feu purificateur du sacrifice : « *Alarbus' limbs are lopped / And entrails feed the sacrificing fire, / Whose smoke like incense doth perfume the sky* »<sup>533</sup>. Par vengeance, Tamora obtiendra la mort de deux fils de Titus, envoyant leurs têtes décapitées au vieux général qui s'était coupé la main pour obtenir leur libération. Blessures et mutilations se poursuivent avec le viol de Lavinia dont la langue et les mains sont coupées par les fils de Tamora. Seul un meurtre assumant la violence du rituel sacrificiel semble alors capable de venger les souffrances infligées aux chairs du vieil homme et des siens. Alors qu'il s'apprête à trancher la gorge de Chiron et Demetrius, ordonnant à Lavinia de recueillir leur sang, Titus évoque les préparatifs du banquet cannibale qui sera lui aussi mis en scène :

Titus: (...) Hark, villains, I will grind your bones to dust,  
And with your blood it'll make a paste,  
And of the paste a coffin I will rear,  
And make two pasties of your shameful heads,  
And bid that strumpet, your unhallowed dam,  
Like to the earth swallow her own increase.

---

<sup>532</sup> Sénèque, *Agamemnon*, vers 115, R.J. Tarrant, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1976, p. 109.

<sup>533</sup> *Titus Andronicus*, I.i.143-145.

This is the feast that I have bid her to,  
 And this banquet she shall surfeit on;  
 For worse than Philomel you used my daughter,  
 And worse than Progne I will be revenged.  
 And now, prepare your throats. Lavinia, come.  
 Receive the blood, and when that they are dead  
 Let me go grind their bones to powder small,  
 And with this hateful liquor temper it,  
 And in that paste let their vile heads be baked.  
 Come, come, be everyone officious  
 To make this banquet, which I wish may prove  
 More stern and bloody than the Centaurs' feast.<sup>534</sup>

*En associant la représentation scénique de l'égorgement et de l'écoulement de sang à la force évocatrice de la description de la préparation du festin, Shakespeare explore ad nauseam les possibilités expressives du travestissement rituel de la vengeance et de la destruction du corps présent dans les mythes dont il s'inspire. Notons que dans le passage reproduit ci-dessus, Titus prétend commettre un acte vindicatif pire encore que celui de Procné en préparant un festin plus sanglant et plus horrible que celui des Centaures.*

*En voulant dépasser le mythe, le dramaturge élisabéthain pose la question des limites de la représentation et de l'évocation textuelle de la blessure et de la dissolution du corps. En effet, lorsque Titus affirme pour la seconde fois qu'il va réduire en poudre les os de ses victimes, « Let me go grind their bones to powder small », le spectateur de la tragédie est amené à se demander jusqu'à quel point la spirale de la blessure et de la destruction des chairs peut gagner en ampleur avant que le sens même de la narration théâtrale ne soit brouillé et perdu dans le chaos de la violence. La réponse est donnée à l'Acte V, scène 3, lors du banquet auquel sont conviés Saturnin et Tamora. En l'espace de vingt vers, correspondant à environ une minute de représentation, quatre des protagonistes de la tragédie sont brutalement assassinés. Après avoir tué Lavinia, Titus poignarde Tamora avant d'être à son tour frappé par l'empereur qui tombera quelques secondes plus tard sous l'épée de Lucius : « Can the son's eye behold his father bleed? / There's meed for meed, death for a deadly deed. / He kills Saturninus. Confusion follows »<sup>535</sup>. La succession des actes de vengeance est si rapide et si dévastatrice que seul un flottement confus peut régner sur scène dès lors que les protagonistes du drame sont réduits au silence. Si la tragédie se poursuit par les discours de*

<sup>534</sup> Titus Andronicus, V.ii.185-202.

<sup>535</sup> Titus Andronicus, V.iii.64-65.

*Marcus et Lucius, l'instant qui met fin au cycle de la violence est bien celui de cette répétition chaotique de la blessure qui dépasse les limites fixées par le mythe et mène au silence et à l'absence d'action.*

*Dans son adaptation cinématographique de la tragédie, Julie Taymor met en avant cette exploration de la saturation du motif de la blessure et de son sémantisme. Dans la scène du banquet, chaque meurtre est perpétré grâce à une arme différente, comme s'il s'agissait d'expérimenter toutes les formes de blessures possibles jusqu'à ce que toutes les possibilités offertes par l'intrigue tragique soient épuisées. Titus tue Lavinia de ses mains avant de transpercer la gorge de Tamora avec un couteau à découper. Saturninus plante un chandelier à trois branches dans la poitrine de Titus. Lucius enfonce une cuillère à soupe dans le palet de Saturninus avant de l'abattre avec un pistolet. Le final sanglant du banquet se termine par un ralenti suspendu, un procédé cinématographique mieux connu pour ses utilisations dans le film Matrix des frères Wachowski et qui permet de ralentir ou de figer une action tout en donnant l'impression qu'une caméra tourne autour d'elle. En introduisant cet effet à la fin de la scène du banquet, alors que Saturninus tombe à la renverse et que Lucius s'apprête à l'achever, Julie Taymor souligne le fait que l'accumulation des blessures ne peut aller plus avant sans que leur sens ne soit brouillé par une impression de superposition confuse. À l'instant où Saturninus tombe au sol, la caméra effectue un zoom arrière pour montrer un gigantesque théâtre antique où des spectateurs sont assis et au milieu duquel le décor du banquet est dressé. Ce retour à l'arène antique, montrée dans les premières minutes du film, marque la fin de l'intrigue tragique et le temps de l'épilogue : les protagonistes sont morts, plus rien ne peut se passer.*

*L'héritage des textes d'Ovide et de Sénèque dans Titus Andronicus suggère une prise de conscience, de la part du dramaturge, de l'étendue du potentiel expressif des blessures. En reproduisant les images et les situations des mythes pour mieux les dépasser, Shakespeare explore le champ sémantique de l'ouverture et de la destruction des chairs. Grâce au mythe, il introduit au sein de sa première tragédie ce que Freud définit comme le symbolisme inconscient des contes et des légendes de l'imaginaire populaire. Au-delà de ce que peut signifier la blessure aux yeux du spectateur de la Renaissance ainsi que par le prisme du dogme anglican et de la culture élisabéthaine, Shakespeare s'intéresse à un sémantisme immédiat de l'image de l'ouverture des chairs. L'intention sacrificielle et la perversion du rite, la crainte de la dégradation et de la dissolution du corps, la blessure initiatique ou son absence, sont autant de thèmes communs aux mythes et à la tragédie shakespearienne dont le*

*sens passe par la représentation ou par l'évocation des blessures. Au sein du corpus étudié, les plaies et leur symbolisme paraissent ainsi correspondre à la définition des éléments du mythe comme langage donnée par Lévi-Strauss : un ensemble de signes dont le sens décolle de son fondement linguistique.*

*Ce symbolisme immédiat de l'ouverture des chairs, inconsciemment perçu par le spectateur du drame, et dont la compréhension résiderait dans un fond imaginaire commun à tous les hommes, indépendamment de toute époque et de toute culture donnée, permet de mieux saisir les raisons de l'efficacité scénique de la blessure et de son langage. L'image de la plaie, qu'elle soit évoquée ou représentée, agit de manière directe sur le spectateur, au-delà du langage et des techniques théâtrales sur lesquels elle s'appuie. Cette réponse immédiate du spectateur est considérée par Antonin Artaud comme l'essence même du théâtre. Qualifié de « magie » par Artaud, ce lien désintellectualisé entre la scène et le public, dont le motif de la blessure apparaît comme le vecteur privilégié, est indispensable au succès de toute production dramatique. Evelyne Grossman, auteur d'une introduction à la publication des dessins d'Artaud, offre une excellente définition de la notion de magie développée dans ses œuvres :*

*La magie est donc pour lui un lien, une puissance de « communication », à la redoutable efficacité. Elle seule sans doute peut guérir cette « pénible scission », cette rupture entre les choses et les mots, les idées et les signes, cette séparation entre la culture et la vie – cette pétrification mortifère qu'Artaud voit partout à l'œuvre dans le monde occidental. Le théâtre de la cruauté se fonde sur cette idée fondamentale d'une utilisation magique de l'espace scénique reliant ce qui jusqu'alors était disjoint : acteur et public, auteur et metteur en scène, langage sonore et langage visuel, gestes, mouvements, cris, lumière. (...) C'est ainsi que le théâtre se fait poésie dans l'espace, l'inverse même d'une poésie « du langage » s'adressant d'abord à l'esprit, oubliant le corps et ses émotions.<sup>536</sup>*

Le concept de magie fait ici écho au sublime qu'il semble englober et dépasser, mais également à la notion du mythe en tant que forme d'expression strictement opposée à la poésie, développée par Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale*. Notons que Brigitte Gauthier, auteur d'un ouvrage sur les dramaturges de la fragmentation, compare la création théâtrale souhaitée par Artaud à la composition des mythes : « Artaud pensait qu'il était nécessaire de créer de nouveaux mythes à partir desquels on pourrait atteindre plus profondément les spectateurs contemporains »<sup>537</sup>. Le théâtre, selon Artaud, doit chercher à réduire la fracture qui sépare le public de la scène en favorisant l'immédiateté de la réception

---

<sup>536</sup> Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, Édition établie et préfacée par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004, pp. 6-7.

<sup>537</sup> Brigitte Gauthier, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 21.

et en supprimant les codes qui séparent le spectateur de l'objet représenté. Ainsi l'expérience dramatique ne doit pas passer par l'esprit et la réflexion mais par le corps et le ressenti.

Le motif de la blessure apparaît dès lors comme une réponse possible à la quête d'immédiateté exprimée par Artaud. Comme l'a démontré l'étude du corpus shakespearien, l'exploitation du motif de la blessure nécessite la création d'un lien solide entre le texte dramatique et sa mise en scène ainsi qu'entre le langage sonore et le langage visuel. Une fois cette cohérence établie, la blessure et les thèmes qui lui sont associés exercent sur le spectateur un pouvoir immédiat et éveillent en lui un plaisir instinctif considéré par Artaud comme essentiel au théâtre vivant. Le ravissement éprouvé par le spectateur à la vue de la souffrance et du danger, ainsi que le symbolisme inconscient de l'ouverture des chairs et de la dissolution du corps, peuvent être rapprochés du théâtre de la cruauté souhaité par Antonin Artaud. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud imagine une épidémie de peste dont la propagation inexorable paraît condamner l'ensemble d'une communauté à une mort certaine. Dans un tel contexte, les condamnés adoptent des comportements impensables en temps normal, le fils soumis et vertueux tue son père alors que le galant luxurieux devient pur. Après avoir observé les conséquences de cette épidémie, Artaud les compare au théâtre qu'il préconise<sup>538</sup> :

*Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se focalisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit.*

En montrant l'homme libéré des contraintes de la morale religieuse, de la justice, et de la vie en société, Artaud cherche à supprimer le poli de la raison afin de dévoiler ce qu'il considère comme l'essence de l'être humain : la cruauté. En plaçant au centre de son théâtre un trait qu'il considère comme essentiel et commun à tous les hommes, Artaud veut rendre le drame universel, au-delà des clivages culturels et de l'évolution des nations. Le théâtre de Shakespeare, admiré par Artaud, expose à ses spectateurs cette même cruauté essentielle inspirée du mythe et faisant du drame une expérience participative. La blessure, symbole de la souffrance et de la vie menacée, est le vecteur primordial de la communion du public et de l'œuvre dramatique autour d'une cruauté partagée.

Artaud lui-même choisit de placer la blessure au cœur de l'une de ses rares créations théâtrales, intitulée *Le Jet de sang*. Ce court texte dramatique, condensé de toute la « magie »

---

<sup>538</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes, vol. 4*, Paris, Gallimard, 1978, p. 29.

souhaitée par Artaud, débute par l'apparition d'un jeune homme et d'une jeune femme déclarant filer le parfait amour au sein d'un monde parfait : « Ah que le monde est bien établi »<sup>539</sup>. Leurs méditations sont brutalement interrompues par un spectacle chaotique :

*Un silence. On entend comme le bruit d'une immense roue qui tourne et dégage du vent. Un ouragan les sépare en deux.*

*À ce moment, on voit deux astres qui s'entrechoquent et une série de jambes de chair vivante qui tombent avec des pieds, des mains, des chevelures, des masques, des colonnades, des portiques, des temples, des alambics, qui tombent, mais de plus en plus lentement, comme s'ils tombaient dans du vide (...).<sup>540</sup>*

La confusion suggérée par cette didascalie est semblable à celle créée par Shakespeare dans *Titus Andronicus* et soulignée par Daniel Mesguich dans sa mise en scène de la tragédie en 1989, dans laquelle le décor, constitué de pans de bibliothèque, s'effondrait en partie lors des scènes de violence. La mutilation et la dissolution du corps entrent en écho avec la chute et la destruction des symboles de la civilisation : éléments d'architecture, objets évoquant la religion, la science et les arts. Suite à cette crise apocalyptique, la pièce se développe autour de personnages dont les traits et les interactions évoquent les thèmes des mythes et des légendes. Artaud met ainsi en scène la virilité du chevalier arthurien, mais aussi l'incapacité d'un homme à différencier l'humain du divin, la perte de la féminité, l'inceste, la dissolution et la putréfaction du corps. Si la création d'Artaud est si complexe et exigeante qu'il est presque impossible de la jouer sur scène, elle est un manifeste du théâtre immédiat, désintellectualisé, « magique ».

Par cette juxtaposition de motifs empruntés aux sujets de l'imaginaire populaire, Artaud fait la démonstration d'un théâtre dont le sens passe par le ressenti et non par le raisonné. Parmi ces images qui constituent le langage du théâtre, la blessure et le saignement occupent une place centrale. Dans le dernier quart du *Jet de sang*, un gigantesque bras, celui de Dieu, saisit par les cheveux une maquerelle qui tente de lui échapper :

*Elle mord Dieu au poignet. Un immense jet de sang lacère la scène, et on voit au milieu d'un éclair plus grand que les autres le prêtre qui fait le signe de la croix.*

*Quand la lumière se refait, tous les personnages sont morts et leurs cadavres gisent de toutes parts sur le sol. Il n'y a que le jeune homme et la maquerelle qui se mangent des yeux.<sup>541</sup>*

---

<sup>539</sup> Antonin Artaud, *Le Jet de sang*, dans *L'Ombilic des limbes, Œuvres complètes, vol. 1*, Paris, Gallimard, 1984, p. 71.

<sup>540</sup> Antonin Artaud, *Le Jet de sang*, *op. cit.*, p. 71.

<sup>541</sup> Antonin Artaud, *Le Jet de sang*, *op. cit.*, p. 75.

La blessure et le saignement qu'elle entraîne sont ici magnifiés, comme dans les représentations médiévales et renaissantes du Christ en croix. Cette blessure gigantesque semble s'étendre à la scène lacérée par le jaillissement du sang, et à l'obscurité du théâtre traversé d'éclairs. En propageant le motif de l'ouverture des chairs aux surfaces qui entourent le corps blessé, le théâtre d'Artaud entre en écho avec le théâtre shakespearien et les glissements métaphoriques de l'image de la plaie. L'ouverture des surfaces, la faille et l'éclair, la blessure et le saignement, sont autant de motifs signifiant la confusion ainsi que la menace de la mort et de la destruction : « Quand la lumière se refait, tous les personnages sont morts et leurs cadavres gisent de toutes parts sur le sol ».

Notons encore que la blessure est le sujet prédominant des dessins réunis par Artaud dans un carnet sous le titre de *50 dessins pour assassiner la magie*. Dans son introduction à leur publication, Evelyne Grossman présente les dessins comme symbolisant à la fois le corps et l'espace théâtral : Artaud est « auteur-acteur-spectateur de la page, construisant un corps-œuvre, le sien, pas le sien. TE ARTO, TE ATRO, comme il le formule »<sup>542</sup>. La surface de la feuille est donc celle d'un corps, exposé et observé comme la scène d'un théâtre ; elle symbolise le carcan anatomique qui renferme la vérité de l'être humain, la cruauté.

Fig.44 : Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, planches 8 et 20, Evelyne Grossman, éd., Paris, Gallimard, 2004.

---

<sup>542</sup> Antonin Artaud, *50 dessins pour assassiner la magie*, Édition établie et préfacée par Evelyne Grossman, NRF Gallimard, Paris, 2004, p. 8.





Les dessins sont de simples croquis exécutés sur des cahiers d'écoliers, mais le support et la technique n'ont que peu d'importance. Artaud met l'accent sur le motif imprimé, celui de la blessure, littérale lorsque le crayon transperce la feuille, ou évoquée lorsqu'elle est dessinée. Dans ces croquis au coup de crayon toujours rapide et appuyé, la blessure de la matière et la blessure dessinée paraissent se compléter. Cette complémentarité fait écho à la cohérence du texte dramatique et de sa mise en scène, jugée indispensable par Artaud. Mais cette juxtaposition des blessures montrées et des blessures écrites est aussi celle même que Shakespeare introduit dans son théâtre afin de faire de la blessure un signe capable d'évoquer la souffrance et de susciter la fascination. Si Shakespeare associe la blessure à un acte d'écriture et utilise le texte pour pallier les limites de l'illusion scénique et pour faire de la blessure un signe immédiat, Artaud utilise lui aussi l'inscription afin de rendre ces blessures expressives et efficaces. Des instruments contondants ornent les dessins, des jets de sang abondants sortent parfois des lèvres marquées et difformes. À la représentation torturée et confuse, proche du cubisme, des membres et des corps mutilés, s'ajoutent les blessures dessinées à gros traits sur la feuille comme si cette dernière était l'enveloppe charnelle déchirée. Ces blessures inscrites à la surface du « corps-œuvre » sont parfois suturées et parfois béantes, laissant surgir des formes sombres et inquiétantes qui semblent émerger d'un espace mystérieux et interdit. La blessure est alors sublime au sens premier du terme et invite l'œil à se perdre au-delà de son seuil, *sub limen*. Tout comme la représentation des blessures

dans la tragédie shakespearienne, les dessins d'Antonin Artaud évoquent l'horreur, le danger, la souffrance, la confusion violente, et l'existence d'un espace obscur et non défini au-delà de la surface blessée. Cet espace subliminaire évoqué par la blessure apparaît comme un lieu interdit, garant d'une vérité dangereuse. Sous la chair blessée, Artaud devine une cruauté sous-jacente qui se cache derrière le raffinement et les principes moraux de la société occidentale. Dans les tragédies de Shakespeare, si la blessure est signe de cruauté, elle suggère un autre espace interdit et en quête de définition, celui de l'organisme, et une autre vérité cachée, celle de l'âme et du secret de la vie.

Le sémantisme immédiat et desintellectualisé de la blessure, identifié par Artaud, correspond aux symboles inconscients décrits par Freud ainsi qu'aux images signifiantes de l'imaginaire populaire évoquées par Lévi-Strauss. L'étude des dessins d'Artaud et de sa pièce intitulée *Le Jet de sang* suggère la place privilégiée qu'accorde le théoricien français du théâtre à la représentation de la blessure. En exploitant ce potentiel expressif de l'ouverture des chairs et des surfaces dans ses oeuvres, en explorant comme Artaud les limites de l'accumulation chaotique des blessures et des mutilations, Shakespeare fait preuve d'une conscience aiguë de la magie qui doit permettre à son théâtre de tendre vers l'universalité du mythe.

### **3) Blessure du langage et rupture de la continuité du drame**

*Si l'étude du corpus shakespearien par le prisme des textes de Lévi-Strauss et d'Antonin Artaud suggère l'existence d'un langage de la blessure au-delà des codes de la langue et de la culture élisabéthaine, et si le sémantisme de l'ouverture des chairs dépasse celui de ses supports langagiers, il convient dès lors de considérer la blessure sur un plan méta-dramatique. Comme nous l'avons démontré, le motif de la plaie peut être transposé à l'espace scénique par l'utilisation de la trappe. L'exemple du discours interrompu du brave captain de Macbeth suggère quant à lui que le langage de la blessure peut mettre fin au discours et se substituer à la parole. Au-delà de la primauté du langage immédiat des plaies, au-delà aussi de la question de la cohérence du dit et du montré, de la blessure décrite et de la blessure représentée, se dessine la notion de blessure du langage et de rupture de l'action perçue.*

*La qualité de langage immédiat assumée par la blessure montrée suggère d'emblée une forme d'incompatibilité avec le texte parlé. Les mutilations de Lavinia tendent à oblitérer le discours de Marcus, tout comme les blessures du brave captain en disent davantage sur son courage que ses paroles. La crainte de la mort et de la dissolution du corps, exprimée par la*

blessure, est associée dans le texte shakespearien à l'économie et à l'extinction du langage. À l'Acte II, scène 3 d'Othello, alors que Cassio vient de blesser grièvement Montano, ce dernier se trouve dans l'incapacité de rapporter in-extenso les détails et les raisons de la querelle : « Worthy Othello, I am hurt to danger. / Your officer Iago can inform you, / While I spare speech – which something now offends me – / Of all that I do know (...)»<sup>543</sup>. L'économie du discours de Montano assume une double fonction dramatique. En renonçant à la parole, il la confie à Iago, le manipulateur, qui aura tôt fait d'exploiter cet incident pour discréditer Cassio aux yeux d'Othello. Ensuite, le fait que Montano ne puisse plus parler suggère le danger de la blessure et de la destruction du corps : « I am hurt to danger ». Si au théâtre les personnages doivent parler pour exister, le silence annoncé du blessé exprime le tabou de la mort et de la destruction des chairs. En cessant de parler, en renonçant à son rôle de rapporteur, le corps blessé de Montano devient le corrélat du silence inquiétant du cadavre : un silence qui peut lui-même être conçu comme une blessure symbolique du langage.

Si dans Othello les blessures semblent venir à bout des mots, d'autres occurrences suggèrent une primauté expressive du discours. Dans 3 Henry VI, la blessure charnelle et la parole sont notamment mises en parallèle à plusieurs reprises. À l'Acte II, scène 1, Richard s'adressant à Warwick affirme que chacun des mots de son récit causera plus de douleur qu'un coup de poignard :

Richard: Great lord of Warwick, if we should recount  
Our baleful news, and at each word's deliverance  
Stab poniards in our flesh till all were told,  
The words would add more anguish than the wounds.  
O valiant lord, the Duke of York is slain.<sup>544</sup>

L'annonce de la mort du duc d'York est ici comparée à un supplice charnel : chaque mot prononcé par Richard pour évoquer le décès de son père provoque une douleur aussi vive qu'un coup de poignard. Certains mots, à l'instar du langage ressenti et desintellectualisé de l'ouverture des chairs sont les corrélats immédiats de la douleur. Les allitérations en /w/ et en /dz/, unissant les termes words et wounds, suggèrent l'association du langage et de la plaie. Les mots du fils annonçant la mort de son propre père prétendent exprimer avec autant de clarté la souffrance que la plaie représentée. Une semblable mise en parallèle du mot et de la blessure apparaît à l'Acte II, scène 6, lorsque le responsable de la mort du duc d'York, Lord Clifford, entre sur scène à l'agonie. Le cou percé d'une flèche, il déclare : « Bootless

---

<sup>543</sup> Othello, II.iii.190-193.

<sup>544</sup> 3 Henry VI, II.i.96-100.

*are complaints, and cureless are my wounds (...) »<sup>545</sup>. Les regrets exprimés par Lord Clifford dans son ultime tirade sont aussi vains que les soins qui pourraient être apportés à ses blessures. La présence des deux adjectifs bi-syllabiques se terminant par le suffixe –less, ainsi que la construction grammaticale identique des deux hémistiches, suggèrent l’association des mots wounds et complaints. La dangereuse blessure au cou signifie de manière directe l’imminence de la mort, alors que les mots de Clifford expriment sa tristesse face à la chute devenue inéluctable des Lancaster. Le sens des mots comme celui des plaies renvoie ici à la notion de fatalité : la parole et le langage des blessures se rejoignent ainsi dans un sémantisme commun.*

*La question d’un rapport de domination et de soumission entre blessure et parole, soulevée par l’étude des occurrences d’Othello et de 3 Henry VI, apparaît comme centrale dans The Merchant of Venice. À l’Acte I, scène 3, l’accord signé entre Antonio et Shylock stipule que si le prêt n’est pas remboursé à temps, l’usurier aura le droit de prélever une livre de chair sur le corps de l’emprunteur : « let the forfeit / Be nominated for an equal pound / Of your fair flesh to be cut off and taken / In what part of your body pleaseth me »<sup>546</sup>. De par ce contrat inhabituel, la dégradation du corps semble réglementée par un document légal. La mutilation ne peut avoir lieu que dans le cadre strict d’un accord rédigé et signé devant notaire par les deux hommes. Si le texte semble prévenir et assujettir la blessure, cette dernière se fait plus pressante et plus menaçante lorsque Antonio, réduit à la faillite par le naufrage de ses navires marchands, se voit dans l’incapacité de rembourser Shylock. La simple page de papier écrite à l’Acte I devient alors une justification de la cruelle vengeance que Shylock s’apprête à assouvir sur Antonio. Le danger de la blessure devient bien réel lorsque l’usurier affûte son couteau sur scène en réclamant son dû auprès des instances judiciaires de la ville et que Portia dit à Antonio : « You must prepare your bosom for his knife »<sup>547</sup>. Le travail de mise en scène effectué dans certaines productions permet d’exacerber cette menace physique de la blessure partagée par le public du drame. La compagnie canadienne Shakespeare by the Sea, qui mit en scène la pièce en juillet 2005, offrit une interprétation convaincante du quatrième acte durant lequel Shylock menace Antonio en brandissant un couteau. Dans cette production, mise en scène par Patrick Christopher-Carter et Jesse MacLean dans un parc d’Halifax, l’usurier parcourait l’aire de jeu ainsi que les espaces réservés au public, pointant vers les spectateurs sa lame menaçante. Interrogé à ce propos à l’occasion d’une interview*

---

<sup>545</sup> *Ibid.*, II.vi.23.

<sup>546</sup> *The Merchant of Venice*, I.iii.147-150.

<sup>547</sup> *Ibid.*, IV.i.242.

*pour les Cahiers Élisabéthains, Jesse MacLean expliqua l'importance de cet accessoire synonyme de blessure et de mutilation :*

*Clifford Armion: I think one of the elements of tragedy and danger is, especially in your production, the knife which Shylock brandishes across the stage and among the spectators: the audience could feel the actual threat of the weapon. Then there is also this climactic point when Portia completely sweeps off the threat and Shylock throws his knife into the ground, allowing for a sudden relief.*

*Jesse MacLean: I think it's one of those things you have to deal with: the props. He's got a knife, in the text, he's waving his knife, he's sharpening it, he's getting it ready, what does he do with that after he can't use it? Does he drop it? Does he put it away? He can't because Antonio needs it afterwards, and I think it's just a really strong choice on the actor's part to throw it into the ground, and it's wonderful that we work outside because we can throw it right into the ground. On a stage, you would drop it and you'd hear that it's probably a fake knife and you'd hear that it's dropped on a wooden stage, but when he whips it into the thing, the audience... it's just a moment of.... (Breathing out loudly) because the danger is gone here from the scene.<sup>548</sup>*

*Jesse MacLean souligne à raison que l'arme brandie par Shylock est davantage qu'un choix de mise en scène propre à chaque production : les didascalies mentionnent en effet un couteau que l'usurier impatient affûte contre les semelles de ses chaussures en attendant l'issue du procès d'Antonio<sup>549</sup>. Le spectateur est donc amené à ressentir la menace de cette arme qui pourrait à tout moment faire du contrat écrit une réalité physique. Évoquons encore la mise en scène de David Thacker pour la Royal Shakespeare Company en 1993. Dans cette production, Shylock dessinait à l'aide d'un marqueur les contours de la livre de chair sur le torse d'Antonio. Tout comme le couteau brandit par Shylock dans la production de Shakespeare by the Sea, cette esquisse de la blessure à même la chair souligne le danger d'une réalisation du contrat signé par Antonio et Shylock.*

*Alors que les mots du contrat sont sur le point d'être transcrits en blessures charnelles, c'est une nouvelle fois le texte et la parole qui éloignent l'accomplissement de la mutilation :*

*Portia: A pound of that same merchant's flesh is thine.*

*The court awards it, and the law doth give it.*

*Shylock: Most rightful judge!*

*Portia: And you must cut this flesh from off his breast.*

*The law allows it, and the court awards it.*

*Shylock: Most learned judge! A sentence: (to Antonio) come, prepare.*

*Portia: Tarry a little. There is something else.*

---

<sup>548</sup> Interview réalisée dans les locaux de la compagnie Shakespeare by the Sea à Point Pleasant Park, Halifax, le 23 juillet 2005.

<sup>549</sup> *The Merchant of Venice*, IV.i.119.

*This bond doth give thee here no jot of blood.  
The words expressly are 'a pound of flesh'.  
Take then thy bond. Take thou thy pound of flesh.  
But in the cutting it, if thou dost shed  
One drop of Christian blood, thy lands and goods  
Are by the laws of Venice confiscate  
Unto the state of Venice.<sup>550</sup>*

*La plaie est ici décomposée, réduite à la dimension d'un texte que l'on interprète. Blessure et saignement sont dissociés par le biais d'un exercice de rhétorique dont le but est de briser l'image de la blessure et d'écartier ainsi son sémantisme immédiat : la crainte de la mort et de la destruction du corps. Portia, présente sur scène sous les traits d'un juge érudit, réduit en fragments le motif de la plaie jusqu'à sa dissolution : « Therefore prepare thee to cut off the flesh. / Shed thou no blood, nor cut thou less or more / But just a pound of flesh »<sup>551</sup>. Cette mutilation impossible, décrite par Portia, écarte la menace du couteau brandi par Shylock. L'usurier renonce à son forfait, de peur que la justice ne se retourne contre lui : « If thou tak'st more / Or less than a just pound, be it so much / As makes it light or heavy in the substance / Or the division of the twentieth part / Of one poor scruple – nay, if the scale do turn / But in the estimation of a hair, / Thou diest (...) »<sup>552</sup>. Le sens du texte légal et l'adresse du rhétoricien priment ici sur l'ouverture des chairs et la sensation de danger dont elle est le corrélat : la peur est oblitérée, et avec elle la menace d'une intrusion du tragique dans la comédie.*

*Notons que dans les mises en scène modernes de la pièce et dans leur perception par le public, la pièce ne peut être vue que par le prisme d'un regard contemporain vis-à-vis des différences culturelles et religieuses. La marginalisation de l'usurier juif, la critique faite de sa religion, l'injustice et l'humiliation dont il est victime à la fin de la pièce, font de Shylock un personnage digne de compassion auprès des spectateurs qui sont amenés à remettre en question la morale des « Gentils ». Dans la production de Darko Tresnjak pour les RSC Complete Works, mise en scène au Swan de Stratford-upon-Avon en 2007, la maison de Shylock était représentée comme un lieu sombre, mis à l'écart des lumières du progrès. Janice Valls-Russell, auteur d'un compte-rendu de la pièce pour les Cahiers Élisabéthains, observe que cette mise en scène se détache d'une longue lignée de productions qui soulignaient les conséquences du racisme et de l'intolérance religieuse : « This is a*

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, IV.i.296-309.

<sup>551</sup> *The Merchant of Venice*, IV.i.321-323.

<sup>552</sup> *Ibid.*, IV.i.323-329.

*production for the twenty-first century, moving The Merchant of Venice out of the soul-searching debates of the post-Holocaust years, when scholars as Pierre Spriet went so far as to consider that its staging “must be abandoned” »<sup>553</sup>. Si la production de Darko Tresnjak n’aborde pas directement la question de l’Holocauste par le choix des décors ou des costumes, Shylock n’en demeure pas moins un personnage sombre, en souffrance, dont le développement apparaît comme le reflet de l’intolérance et de la haine raciale.*

*Jesse MacLean, assistant metteur en scène de The Merchant of Venice pour la compagnie Shakespeare by the Sea, rappelle que le quatrième acte de la pièce n’assumait aucune dimension tragique aux yeux de ses premiers spectateurs :*

*CA: Do you think the end of the fourth Act was meant to be experienced as tragedy? There was not much sympathy for Jews in Shakespeare’s time, especially in London.*

*Jesse MacLean: I don’t think it was a tragedy at all, I think it probably was completely a comedy. I think probably Shylock had a big silly mask and he was played up very much, because, you’re right, it wasn’t a very sympathetic time: he would have been sort of the comic monster, the comic villain, they smacked him on the bum, they gave him wedgies or whatever the Elizabethan did as deprecating humour. I think it completely was a comedy: there’s no denying that the fourth Act gets serious and has tragic elements, but I don’t think that... I might be wrong but personally I feel it would definitely have been played more as a comedy than it possibly is today.<sup>554</sup>*

*S’il est aujourd’hui difficile d’imaginer un Shylock burlesque jusque dans sa déchéance finale, il est indéniable que les premiers spectateurs de la pièce étaient amenés, par le prisme de leur culture, à ne voir en lui qu’un personnage de farce dont les malheurs ne pouvaient que faire rire. La dimension comique de la pièce n’était alors rompue que par la menace concrète de la blessure que Shylock voudrait infliger à Antonio. L’image de la mutilation et de la destruction du corps, étrangère au registre de la comédie, peut ainsi être conçue comme une blessure symbolique, une atteinte à l’intégrité du drame, une rupture ou une faille de la surface comique par laquelle le spectateur peut entrevoir la menace du tragique. Dans The Merchant of Venice, le motif de la blessure et son symbolisme sont ainsi associés à la structure même du drame et à la perméabilité des genres.*

*À cette rupture de la continuité du comique, dont le corrélat est la menace de l’ouverture des chairs, correspond une seconde résonance méta-dramatique de la plaie charnelle, celle de l’interruption de la parole qui marque la souffrance ou annonce la mort. Les silences qui*

---

<sup>553</sup> Janice Valls-Russell, *Cahiers Élisabéthains*, special issue 2007, Montpellier, IRCL, Université Paul-Valéry, 2007, p. 87.

<sup>554</sup> Interview accordée le 23 juillet 2005, dans les locaux de Shakespeare by the Sea, à Point Pleasant Park, Halifax, Canada.

succèdent aux épisodes traumatiques et aux paroles d'agonie, s'ils appartiennent davantage aux choix du metteur en scène qu'à l'écriture dramatique, occupent un rôle structurant dans la représentation théâtrale de l'œuvre shakespearienne. Le mutisme de *Pericles* apparaît notamment comme une manifestation essentielle de la blessure de la perte. Le poète Gower, véritable metteur en scène dans la pièce, associe dans son discours le silence du protagoniste à la douleur de la blessure physique : « *And Pericles, in sorrow all devoured, / With sighs shot through, and biggest tears o'ershow'red (...)* »<sup>555</sup>. Les soupirs transpercent le corps de *Pericles* tels des flèches dont les pointes pénètrent et détruisent les chairs. Par cette blessure symbolique, la douleur qui dévore le protagoniste et le mutisme qui en est le corrélat sont associés à l'image d'une dégradation physique du corps, évocatrice de souffrance. Le silence de *Pericles* est plus tard rappelé par *Hélicanus* qui déclare en arrivant à *Mytilene* : « *Our vessel is of Tyre, in it our king, / A man who for this three months hath not spoken / To anyone, nor taken sustenance / But to prorogue his grief* »<sup>556</sup>. Tel une blessure charnelle, le silence dans lequel s'enferme *Pericles* devient la manifestation physique de la souffrance qu'il ressent. Michel Raskine, metteur en scène de la pièce pour le festival des Nuits de Fourvière en 2006, fit le choix de renforcer cette double allusion au corps souffrant et mutique de *Pericles* en laissant ce dernier assis et prostré dans un coin de la scène durant l'ensemble des épisodes succédant l'annonce de la mort de *Marina*. Interrogé sur cette décision de mise en scène, Raskine précisa que la présence silencieuse de *Pericles* était essentielle à la constitution d'un personnage « en creux » qui se définit autant par son absence et son silence que par ses gestes et ses paroles. Le mutisme de *Pericles*, tout comme la douleur qu'il éprouve, est intimement associé à l'image de l'agonie physique et de la destruction du corps. La blessure de la perte, dont souffre le protagoniste, n'est cependant pas marquée par la représentation d'une plaie charnelle mais plutôt par une rupture du discours : une blessure du langage.

Dans l'ouvrage intitulé *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, *Brigitte Gauthier* évoque la notion d'absence linguistique et les travaux de *Breuer* qui avait observé, chez l'une de ses patientes, une perte de la grammaire et de la syntaxe allant parfois jusqu'au mutisme. Corrélat d'un traumatisme profond et physiquement inexprimable, l'absence linguistique est notamment développée par *Harold Pinter* :

Dans *The Caretaker*, *Pinter* retient de l'idée de cure par la parole, non pas la pratique analytique, mais les symptômes que celle-ci cherche à faire disparaître. Il crée le personnage d'*Aston* à partir du

---

<sup>555</sup> *Pericles*, xviii.25-26.

<sup>556</sup> *Ibid.*, xxi.17-20.



symptôme « d'absences linguistiques ». Le récit-souvenir d'Aston est troué par les détails qu'il a oubliés, les mots qui ne s'enchaînent pas et par la béance des silences entre deux termes. Son discours est plus visuel que verbal, on a l'impression qu'on écoute la transposition de ses souvenirs comme s'il s'agissait d'un film intérieur, qu'il a fréquemment projeté lui-même. Ces « absences linguistiques » trouent la distance établie par le jeu de l'acteur et nous permettent d'entreapercevoir le paysage mental du personnage.<sup>557</sup>

*Les absences linguistiques dont souffre le personnage de Pinter, telles que décrites et analysées par Brigitte Gauthier, font écho à l'abandon de la parole dans Pericles. Tout comme la « béance des silences » dont le récit d'Aston est « troué », le mutisme du personnage shakespearien laisse entrevoir de manière immédiate son « paysage mental ». Comme l'ouverture des chairs, l'absence linguistique est signifiante en ce qu'elle révèle ce qui devrait être caché : le traumatisme et la souffrance intérieure des personnages du drame. Soulignons de plus que la blessure du langage, dans son association au langage de la plaie, est aussi le corrélat du danger de la mort et de la destruction du corps. Si les didascalies inspirées des premières éditions des pièces de Shakespeare sont peu nombreuses et d'une autorité limitée, le silence du personnage agonisant et le mutisme du cadavre sont parfois suggérés dans le texte des répliques. Les derniers mots d'Hamlet, « The rest is silence »<sup>558</sup>, sont à cet égard édifiants. Dans la bouche d'un personnage qui a déjà joué les metteurs en scène, cette courte phrase peut être perçue comme une didascalie. Hamlet demande le silence, une rupture de la parole qui doit marquer la fin de l'intrigue tragique et le début de l'épilogue joué. Sur la scène où gisent les corps mutiques des protagonistes de la tragédie, le silence est le signe de l'achèvement du cycle de la vengeance : tel le rideau des théâtres à l'italienne, il tombe pour marquer la fin d'un acte ou d'un mouvement.*

*Les blessures du langage que sont les silences peuvent ainsi être conçues comme des transitions, des coupures, au sein de la structure du drame. Dans l'essai intitulé « Du médical au littéraire : la fortune du modèle anatomique », Louis Van Delft dresse une série de parallèles entre la représentation dramatique et la dissection publique. Outre la théâtralité de l'ouverture des chairs, il observe l'existence d'un lexique commun à la description du corps et de l'œuvre littéraire<sup>559</sup>. Aux tissus constitutifs du corps humain correspond selon lui le tissu narratif du récit et du drame. Dans le cadre de ce rapprochement, les ruptures de la narration étudiées dans ce chapitre pourraient être*

---

<sup>557</sup> Brigitte Gauthier, *op. cit.*, p. 45.

<sup>558</sup> *Hamlet*, V.ii.310.

<sup>559</sup> Louis Van Delft, « Du médical au littéraire : la fortune du modèle anatomique » (pp.17-48), dans *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 17.

*comparées aux ouvertures pratiquées par le scalpel des barber-surgeons. En effet, sur la table de dissection comme sur la scène du théâtre, la rupture et l'ouverture sont signifiantes en ce qu'elles permettent d'aller plus avant dans l'exploration du sens, que ce fût par la découverte des organes cachés sous les chairs dans le cas de la dissection, ou par des temps de transition faisant évoluer l'intrigue dans le cas du théâtre.*

*Au-delà des travaux de Louis Van Delft, notons que l'anglais cut, qui peut signifier la blessure, désigne aussi dans le vocabulaire du cinéma le passage immédiat d'un plan à un autre. Si le terme de plan n'est pas pertinent au théâtre, la notion de montage cinématographique présente des traits communs avec l'art de la mise en scène. Au-delà des ruptures du discours, l'utilisation successive des divers espaces de jeu offerts par les théâtres à ciel ouvert de la période élisabéthaine était exploitée par les dramaturges pour mettre à profit la visibilité constante de la scène principale, qui rendait difficile tout changement de décor ou toute sortie discrète, mais aussi pour apporter une dynamique à l'enchaînement des scènes. En déplaçant l'action et en focalisant l'attention des spectateurs tour à tour sur le proscenium, le balcon, ou l'arrière-scène, Shakespeare et ses contemporains apportent à la représentation théâtrale un dynamisme proche de celui du montage cinématographique. Pour preuve de cette proximité entre le film et le théâtre de l'Angleterre renaissante, notons l'intérêt marqué des premiers réalisateurs pour l'œuvre shakespearienne. Robert Hamilton Ball, auteur d'un ouvrage sur les premières versions filmées des œuvres de Shakespeare<sup>560</sup>, a recensé près de cinquante adaptations produites aux États-Unis et en Europe entre 1908 et 1911. Au-delà de la respectabilité du texte shakespearien et de l'absence de droits d'auteur qui selon Robert Hamilton Ball séduisaient les réalisateurs, la similarité de l'écriture dramatique élisabéthaine et du montage cinématographique peut être avancée comme un argument supplémentaire, comme le souligne Sarah Hatchuel dans Shakespeare, from Stage to Screen : « Like cinema, Shakespeare makes time flexible, dilatating or compressing it at will, returning to the past or visiting the future »<sup>561</sup>. Les prolepses, analepses, ellipses et résumés par lesquels le drame shakespearien se distingue des modèles classiques apparaissent liés aux potentialités des théâtres à ciel ouvert de la période élisabéthaine et de leurs nombreux espaces.*

*Si la complexité de l'exploitation des espaces du théâtre, suggérée par des textes comme Titus Andronicus, tend à disparaître lorsque ces derniers sont joués sur un plateau unique, des*

---

<sup>560</sup> Robert Hamilton Ball, *Shakespeare on Silent Film, A Strange Eventful History*, Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1968, p. 38.

<sup>561</sup> Sarah Hatchuel, *Shakespeare, from Stage to Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p.45.

*mises en scène plus audacieuses mettent quant à elles en exergue la dynamique de représentation particulière au drame shakespearien. Dans certaines de ses productions, la compagnie canadienne Shakespeare by the Sea propose notamment aux spectateurs de se déplacer dans un parc et de suivre l'action. Jesse MacLean, l'un des metteurs en scène de la troupe, évoque les spécificités de tels spectacles :*

*The company has done several of these shows: the King Lear, also, was one of the ones that moved about. And last year we did Richard III. For the audience, it's like being in a movie. Because you follow the action with almost your own moving camera... sometimes you walk by a scene happening, and it's like a pan shot and then you look around and there's another scene happening, a hundred yards away so you get this really long shot. And then you turn this way, and there's an actor right here speaking his text right in your face so you get an extreme close-up.<sup>562</sup>*

*Jesse MacLean compare l'expérience d'une telle mise en scène à la succession des plans et des séquences d'un film. Dans une moindre mesure, ces observations peuvent être appliquées aux représentations des théâtres de l'époque élisabéthaine et de leurs reconstitutions modernes, comme le Globe Theatre de Londres ou le Swan Theatre de Stratford-upon-Avon. Dans ces lieux où le public entoure la scène sur trois de ses côtés, un spectateur se tenant à droite du proscenium peut se trouver à quelques dizaines de centimètres d'un acteur. Il devra cependant se tourner vers la droite si une action nouvelle et plus éloignée attire son attention vers l'arrière-scène. De même, comme une caméra filmant en contre-plongée, il devra lever la tête lorsqu'un acteur apparaîtra au balcon. Cette spécificité de l'expérience spectatorielle des théâtres à ciel ouvert élisabéthains et jacobéens, sur laquelle les dramaturges de l'Angleterre renaissance devaient compter, permet de mieux saisir les raisons de la pertinence des textes shakespeariens au cinéma ainsi que dans les expérimentations théâtrales favorisant le mouvement et la participation du public. L'anglais cut, dans son acception cinématographique, pourrait alors être employé pour désigner le passage soudain d'un espace de jeu à un autre, le déplacement du regard du spectateur d'une action terminée ou interrompue vers une nouvelle action et permettant l'introduction d'une ellipse.*

*Comme l'étude des blessures de la terre, du ciel, de la mer, ou bien encore de l'espace scénique, les notions de rupture de la continuité du drame et de blessure de la perception mettent en exergue la nature glissante du motif de l'ouverture des chairs et de son sémantisme. Au-delà des clefs de lecture offertes par l'étude de la culture de l'Angleterre élisabéthaine, le sens inconscient et immédiatement perceptible de la plaie apparaît comme*

---

<sup>562</sup> Interview réalisée dans les locaux de la compagnie Shakespeare by the Sea à Point Pleasant Park, Halifax, le 23 juillet 2005.

*un élément structurant des textes shakespeariens. Tout comme le théâtre d'Artaud, dont la « magie » consiste à emprunter à l'imaginaire populaire ses symboles récurrents afin de composer de nouveaux mythes, l'écriture de Shakespeare vise l'universalité par l'utilisation de motifs dont la pertinence ne relève pas d'une société donnée. La blessure est au centre de cette recherche d'un théâtre du ressenti et de l'immédiat. Vecteurs de sensualité et de sexualité, les plaies charnelles s'adressent à l'inconscient du spectateur, à ses désirs, et à ses craintes. La compassion, la reconnaissance de la masculinité, la peur de la souffrance et le tabou de la mort et de la dissolution du corps, sont autant de sentiments et d'impressions que la vue ou l'évocation de la blessure peuvent faire naître à l'esprit du spectateur du drame. Motif magique par excellence, la blessure apparaît ainsi comme un signe langagier complexe dont le référé et le référant se confondent dans une interprétation immédiate et inconsciente.*

## Conclusion

### To the Reader

*This figure that thou here seest put,  
It was for gentle Shakespeare cut,  
Wherein the graver had a strife  
With nature to outdo the life.  
O, could he but have drawn his wit  
As well in brass as he hath hit  
His face, the print would then surpass  
All that was ever writ in brass!  
But since he cannot, reader, look  
Not on his picture, but his book.<sup>563</sup>  
Ben Jonson*

Le célèbre texte de Ben Jonson reproduit ci-dessus, imprimé face à la gravure de Martin Droeshout dans la première in-folio des œuvres de Shakespeare, sera le point final d'un travail dont une citation de Kafka avait illustré les prémisses. Dans ces vers publiés en 1623, le rival de Shakespeare établit un parallèle entre l'art du graveur et la création naturelle. Admirant, sans doute avec une touche d'ironie, le médiocre portrait exécuté par Droeshout

<sup>563</sup> William Shakespeare, *The Complete Works, Second Edition*, Stanley Wells, Gary Taylor, John Jowett, William Montgomery, éd., Oxford, Oxford University Press, 2005, page de garde.

pour les éditeurs de la première in-folio, Jonson imagine un instant que les artistes soient capables d'inscrire l'esprit d'un homme dans le cuivre aussi bien que les traits de son visage. La structure en chiasme de la seconde phrase, unissant les mots *wit* et *writ*, suggère cette possibilité d'une inscription des caractères humains sur la planche du graveur. Comme les plats et les reliefs, l'ombre et la lumière, les traits de l'esprit seraient alors traduits par des lignes dessinées et inscrites dans le cuivre.

Le vœu pieux de Ben Jonson est partiellement exaucé par le théâtre de Shakespeare. Le langage des blessures, qui s'inscrit dans les chairs des personnages comme les traits du graveur à la surface de la planche de cuivre, instruit le spectateur initié à leur code. En effet, l'ouverture béante de l'enveloppe charnelle suggère la révélation de l'âme qu'elle contient, alors que les cicatrices font figure de caractères indélébiles dont le sens est partie intégrante de la composition des masques dramatiques. Les blessures, signes gravés à même les corps, nous renseignent ainsi davantage que les paroles et que les apparences sur la vérité des personnages.

Dans les deux derniers vers de son texte introductif, Jonson conseille à son lecteur de chercher dans les textes shakespeariens, et non dans les lignes d'un portrait, le reflet de l'âme du dramaturge et poète. L'auteur de *Volpone* reprend ici une notion exprimée par Shakespeare dans le vingt-troisième sonnet :

*O let my books be then the eloquence  
And dumb presagers of my speaking breast,  
Who plead for love, and look for recompense  
More than that tongue that more hath more expressed.  
O learn to read what silent love hath writ;  
To hear with eyes belongs to love's fine wit<sup>564</sup>.*

L'œuvre est le miroir de l'âme, et les mots inscrits ont plus d'éloquence et plus de sens que les paroles. Comme dans les vers de Jonson, les mots *writ* et *wit* sont ici associés, suggérant que l'esprit peut être inscrit sur le papier. La rime plate qui conclut le sonnet évoque aussi la confusion des différentes formes du langage et de la perception. Ainsi les yeux peuvent-ils entendre, selon Shakespeare, les mots silencieux de l'amour. Cette conception d'un dialogue du dit et du montré, de la parole et de l'écrit, est au centre de la problématique développée dans cette thèse.

---

<sup>564</sup> Sonnet 23, 9-14.

L'ensemble du travail de recherche ici présenté tend à démontrer l'existence d'un langage des blessures, un ensemble de traits signifiants inscrits à même la chair des personnages, dont le corpus shakespearien est empreint. Le code sur lequel est fondé cet idiome, nourri de la culture que partageaient le dramaturge élisabéthain et ses premiers spectateurs, ne saurait être pleinement maîtrisé par le public des théâtres du vingt-et-unième siècle. Au-delà de l'ignorance des textes classiques qui constituaient la base de l'éducation des Élisabéthains, avancée comme l'une des principales barrières à la compréhension du texte shakespearien, s'ajoute la disparition d'un arrière-plan culturel appartenant à des registres multiples. En effet, seule une connaissance approfondie des arts, des sciences, de la religion, des croyances, du droit et de la politique de l'Angleterre médiévale et renaissante pourrait permettre au spectateur actuel d'appréhender le symbolisme des blessures dans toute sa richesse et sa complexité. Pourtant, le langage de l'ouverture des chairs n'en demeure pas moins compréhensible à nos yeux : au-delà des références culturelles, la blessure assume un sémantisme immédiat, désintellectualisé, dont les clefs de lecture appartiennent à l'imaginaire collectif et à l'inconscient de chacun.

Évocatrice du sensuel et de la sexualité, de la découverte de l'âme humaine et de la violence guerrière, la plaie apparaît dans l'œuvre de Shakespeare comme un langage protéiforme. Les plaies ouvertes, mais aussi les cicatrices, signes inscrits à même le corps, participent de la définition des personnages du drame. Selon leur nature, leur forme et leur emplacement, elles signifient le courage ou la couardise, la loyauté ou la trahison. Le présent travail de recherche a démontré que la blessure, comme toute forme de langage, peut être manipulée. Ainsi, les grands orateurs du corpus shakespearien tels que Mark Antony ou Richard III s'approprient le langage des blessures pour servir leurs ambitions. Coriolanus, en ignorant l'importance du rituel de l'exposition des blessures, montre à l'inverse qu'il n'est pas un bon politicien. Associés tout à la fois à l'oralité évanescence de la parole et à la permanence de l'inscription, les messages dont la blessure est le vecteur sont des éléments structurants de l'écriture dramatique et poétique shakespearienne. Constitutive de la dimension charnelle des personnages du drame, la blessure est également un trait d'union entre le texte et sa représentation, entre le masque théâtral et le corps de l'acteur qui en est le support et l'incarnation.

Ce lien exploité par Shakespeare dans l'ensemble de son œuvre renvoie à la notion même de langage et à la polysémie du mot langue, déjà traduite en 1611 dans le dictionnaire de Randle Cotgrave : « A Tongue (the instrument of speech;) also, a Language, Tongue, Speech; a

phrase, or forme of speech; also, a particular Nation, or People vsing a peculiar speech; whence, Ceux de la langue de France, d'Angleterre, d'Espagne »<sup>565</sup>. Si la désignation de l'organe de la parole et du procédé de communication se confondent en un même terme, il en va de même de la notion de blessure, qui évoque tout à la fois l'image du saignement et de l'ouverture des chairs, et le réseau symbolique complexe dont la plaie ne saurait être dissociée. Notons que la dernière acception de Cotgrave, celle de la langue comme communauté linguistique, peut elle aussi être appliquée au sémantisme de l'ouverture des chairs. En effet, les théories d'Artaud étudiées précédemment suggèrent que le langage des blessures peut être perçu comme le ciment de la théâtralité, le signifiant immédiat et désintellectualisé nécessaire à l'expérience participative que doit être la représentation.

Comme l'a souligné la troisième partie de la présente thèse, la métaphore récurrente du corps blessé, associée aux dérèglements des océans et de la voûte céleste, est le signe de la nature glissante du sémantisme des plaies. Appliquée aux terres et aux nations, en particulier dans les pièces historiques mais aussi dans certaines tragédies comme *King Lear* ou *Macbeth*, le champ lexical de la blessure fait naître l'image d'un royaume incarné dont le corps, blessé par les conflits intestins, doit retrouver son intégrité. La blessure de l'espace scénique, autre transfert du motif de la rupture de l'enveloppe charnelle dont le corrélat est l'ouverture de la trappe, suggère quant à elle l'existence d'une dimension méta-dramatique du motif de l'ouverture des chairs. Au-delà de la révélation de ce qui gît sous la surface liminaire de la scène, la notion d'une blessure du lieu et de l'action du théâtre se traduit également par les ruptures de la narration dramatique. Objet des dernières remarques de la troisième partie, ces blessures de la cohérence de la représentation théâtrale, associées à la dégradation du corps des protagonistes du drame, pourraient constituer l'amorce d'un nouveau travail de recherche. Ajoutons que le sujet choisi pour cette thèse, le langage des blessures, appelle tout naturellement l'exploration d'une problématique en miroir, celle des blessures du langage. Cette thématique apparaît en filigrane de certaines analyses présentées ici : le mutisme succédant aux paroles du *brave captain* de *Macbeth*, ou bien encore le silence annoncé par les paroles de Hamlet agonisant, suggèrent notamment une rupture de la parole intimement associée à la destruction physique des protagonistes du drame. Une analyse approfondie de la corrélation des silences et des souffrances mentales ou physiques des protagonistes du théâtre shakespearien, par le prisme des œuvres de dramaturges de la seconde moitié du vingtième

---

<sup>565</sup> Randle Cotgrave, *A Dictionarie of the French and English Tongues*, Londres, Adam Islip, 1611.

siècle tels que Samuel Beckett et Harold Pinter, constituerait un prolongement souhaitable du présent travail de recherche.

Au-delà de ses liens avec la destruction ou l'altération des personnages, la blessure de la parole, de la narration, et de la représentation, constitue un objet d'étude à part entière. Si les silences peuvent être considérés comme des blessures du langage, le bégaiement, la répétition et le quiproquo apparaissent comme autant de griffures ou de plaies à la surface homogène du discours théâtral. Dans la veine des récents travaux de Francis Guinle, mettant en exergue les liens unissant les notions musicales de fausse relation et de discorde à la structure même de *A Midsummer Night's Dream*, le motif de la blessure pourrait être appliqué à l'étude de la trame des pièces du corpus shakespearien.

Les pièces dans la pièce, comme le *Pyrame et Thisbé* mis en scène par les artisans dans *A Midsummer Night's Dream* ou bien encore le meurtre de Gonzague dans *Hamlet*, peuvent notamment être perçues comme l'occasion d'une plongée au sein des mécanismes internes du drame qui évoque les objectifs de la dissection publique. De la même manière, la mise en abîme narrative de *The Taming of the Shrew*, ainsi que l'étude méticuleuse dont le personnage de Sly fait l'objet, entrent en écho avec la mise en scène du corps et de son ouverture par les *barber-surgeons* londoniens. Enfin, les incursions narratives de Gower dans *Pericles* pourraient apparaître comme le reflet des commentaires des docteurs en médecine qui présidaient aux dissections. Comme ces derniers, le vieux poète est le garant de la respectabilité du spectacle, mais aussi un metteur en scène averti dont les indications sont suivies à la lettre.

La blessure du langage et de la continuité du drame apparaît comme un objet d'étude à part entière. En démontrant l'existence d'un langage sous-jacent à l'ensemble des occurrences de blessures du corpus shakespearien, cette thèse tend ainsi vers un champ d'investigation parallèle. L'étendue et la complexité de ce champ, qui se dessine en miroir du présent travail de recherche, confirme la nature essentielle de l'association des notions de blessure et de langage dans l'étude de l'œuvre de Shakespeare.

## Bibliographie

### Avant-propos



La composition de cette bibliographie est fondée sur une division entre sources primaires et sources secondaires. Au sein de ces deux groupes, une approche thématique est combinée à l'approche chronologique. Les différentes catégories proposées sont ainsi le reflet des domaines de connaissance étudiés, tels que la médecine, la religion, l'anthropologie ou la psychanalyse.

Notons enfin que cette bibliographie est suivie d'une filmographie ainsi que d'une liste des mises en scène mentionnées dans le texte de la thèse.

## **Composition de la bibliographie :**

### **I ) Sources Primaires**

- Édition des oeuvres de Shakespeare.
- Sources antiques et médiévales.
- Textes littéraires des seizième et dix-septième siècles.
- Textes religieux.
- Textes médicaux.
- Iconographie.
- Psychologie, psychanalyse et anthropologie.
- Sciences du langage.

### **II ) Sources secondaires**

- Critique shakespearienne.
- Appareil critique.
- Réflexions sur le théâtre et le cinéma.
- Regards sur l'Angleterre élisabéthaine et ses arts.
- Articles de journaux.
- Ouvrages de référence.

## **I ) Sources Primaires**

## Édition des oeuvres de Shakespeare :

Shakespeare, William, *Oeuvres complètes, vol. 1*, Henri Fluchère, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959.

Shakespeare, William, *Oeuvres complètes, vol. 2*, Henri Fluchère, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959.

Shakespeare, William, *Oeuvres complètes, Tragédies, vol. 2*, Michel Grivelet, éd., Paris, Robert Laffont, 1995.

Shakespeare, William, *Oeuvres complètes, Histoires, vol. 2*, Michel Grivelet, éd., Paris, Robert Laffont, 1997.

Shakespeare, William, *Tragédies, vol. 1*, Jean-Michel Déprats, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 2002.

Shakespeare William, *Tragédies, vol. 2*, Jean-Michel Déprats, éd., Paris, Gallimard, la Pléiade, 2002.

Shakespeare, William, *The Complete Works, Second Edition*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Shakespeare, William, *King John*, E.A.J. Honigmann, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1954.

Shakespeare, William, *The First Part of King Henry IV*, Herbert et Judith Weil, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1997.

Shakespeare, William, *King Henry IV, Part 1*, Arthur Raleigh Humphreys, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1960.

Shakespeare, William, *King Henry IV, Part 2*, Arthur Raleigh Humphreys, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1966.

Shakespeare, William, *King Henry V*, J.H. Walter, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1966.

Shakespeare, William, *King Henry VI, Part 1*, Andrew S. Cairncross, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1954.

Shakespeare, William, *King Henry VI, Part 1*, Andrew S. Cairncross, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1957.

Shakespeare, William, *King Henry VI, Part 3*, Andrew S. Cairncross, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1964.

Shakespeare, William, *Richard II*, Peter Ure, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1956.

Shakespeare, William, *Richard III*, Antony Hammond, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1981.

Shakespeare, William, *King Henry VIII*, R.A. Foakes, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1915.

Shakespeare, William, *Julius Caesar*, Marvin Spevack, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1988.

Shakespeare, William, *Julius Caesar*, David Daniell, éd., Londres, The Arden Shakespeare, 1998.

Shakespeare, William, *Coriolanus*, G.R. Hibbard, éd., Harmondsworth, Middlesex, The New Penguin Shakespeare, 1967.

Shakespeare, William, *Coriolanus*, Philip Brockbank, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1976.

Shakespeare, William, *Coriolanus*, Lee Bliss, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 2000.

Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, Alan Hughes, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1994.

Shakespeare, William, *Troilus and Cressida*, Kenneth Palmer, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1982.

Shakespeare, William, *Pericles*, F.D. Hoeniger, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1963.

Shakespeare, William, *King Lear*, Kenneth Muir, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1972.

Shakespeare, William, *Macbeth*, R.A. Foakes, éd., New York, Applause, 1996.

Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, Harold F. Brooks, éd., Londres, The Arden Shakespeare, Methuen & Co., 1979.

Shakespeare, William, *Poèmes*, Paris, Gallimard, la Pléiade, 1959.

## **Sources antiques et médiévales :**

Chaucer, Geoffrey, *The Legend of Good Women, The Legend of Thisbe of Babylon*, dans *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Oxford, Oxford University Press, 1937.

Malory, Thomas, *La Morte d'Arthur, vol. 1*, Londres, Everyman's Library, 1967.

Plutarch, *The Lives of the Noble Grecians and Romanes*, traduit par Sir Thomas North (1579), cité dans Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare, vol. 5*, Londres, Routledge, 2000 (1964).

Seneca, *Four Tragedies and Octavia*, E.F. Watling, éd., Londres, Penguin classics, 1966.

Sénèque, *Agamemnon*, R.J. Tarrant, éd., Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1976.

Ovid, *Metamorphoses*, traduction d'Arthur Golding, reproduit dans Geoffrey Bullough, éd., *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare, vol. 1*, Londres, Routledge, 1964.

Ovide, *Les Métamorphoses*, Jean-Pierre Néraudau, éd., Paris, Éditions Gallimard, 1992.

Virgile, *Enéide*, Jacques Perret, traducteur, Paris, Gallimard, 1991.

Walker, Greg, éd., *Medieval Drama, an Anthology*, Oxford, Blackwell, 2000.

## **Textes littéraires et écrits politiques des seizième et dix-septième siècles :**

Beaumont, Francis, John Fletcher, *The Maid's Tragedy*, II.i.307-309, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1969.

Beaumont, Francis, *The Kight of the Burning Pestle*, Michael Hattaway, éd., New York, Norton (New Mermaids), 1995.

Elizabeth I, *Collected Works*, Leah Marcus, Janel Mueller, Mary Beth Rose, éd., Chicago, University of Chicago Press.

Fletcher, John, Francis Beaumont, *The Maid's Tragedy*, II.i.307-309, Berkley et Los Angeles, University of California Press, 1969.

Fletcher, Giles and Phineas, *Poetical Works, vol. 2*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1970.

Marlowe, Christopher, *Edward II*, Charles R. Forker, éd., Manchester, Manchester University Press, 1994.

Nashe, Thomas, *The Unfortunate Traveller*, Londres, Penguin classics, 1985 (1594).

## **Textes religieux :**

Barlow, William, *The Eagle and the Body*, Londres, 1609. (STC 1450a)

Burton, William, *Certaine Questions and Answers Concerning the Attributes of God*, Londres, Imprinted by Felix Kyngston, 1602. (STC 4165a)

Fisher, John, *The English Works*, Londres, Early English Text Society, 1876.

Foxe, John, *Actes and Monuments of these latter and perillious dayes, touching matters of the Church, wherein are comprehended and described the great persecutions & horrible troubles, that have bene wrought and practised by the Romishe Prelates, speciallye in this Realme of England an Scotlande, from the year of our Lorde a thousande, unto the tyme nowe present*, Londres, 1563. (STC 11222)

Goodman, Godfrey, *The Fall of Man, or the Corruption of Nature Proved by the Light of our Natural Reason*, Londres, Imprinted by Felix Kingston, 1616. (STC 12613)

Hill, Thomas, *The Contemplation of Mankinde, contayning a Singular discourse after the Art of Physiognomie, on all the members and parts of man, as from the heade to the foote, in a more ample maner than hytherto hath beene published of any*, 1571. (STC 13487)

Loyola, saint Ignace de, *Exercices spirituels*, Flavigny-sur-Ozerain, Éditions Traditions Monastiques, 2000.

Loyola, saint Ignace de, *Autobiographie*, Paris, Seuil, 1962.

Thomas, Lever, *A Treatise of the Right Way*, Londres, 1575. (STC 443:06)

*A contemplacyon of the shedynge of the blood of our Lorde*, Londres, 1500 ? (STC 14546)

## **Textes médicaux :**

Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, Londres, George Bell and sons, 1896 (1621).

Gale, Thomas, *Certaine workes of chirurgerie*, Londres, 1563. (STC 1519:1)

Geminium, Thomam, *Compendios a totius anatomie delineatio, aere exarta*, Londres, 1553. (STC 1066:16)

Henry, Avril, éd., *Biblia Pauperum : Facsimile*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1987.

Hippocrates, *On Head Wounds, Translation and commentary by Maury Hanson*, Berlin, Akademie Verlag, 1999.

Underwood, Robert, *A new anatomie. Wherein the body of man is very fit and aptly (two wayes) compared : 1 To a household. 2 To a cittie. With divers necessarie approoved medicines, not commonly practised heretofore : wittie, and pleasant to be read, and profitable to be regarded*, Londres, 1605. (STC 943 : 03)

Vicary, Thomas, *The Englishmans Treasure, or Treasor for Englishmen : With the true Anatomye of Mans Body*, Londres, Imprinted by John Winder for John Perin, 1586. (STC 24707)

## **Iconographie :**

Artaud, Antonin, *50 dessins pour assassiner la magie*, Édition établie et préfacée par Evelyne Grossman, Paris, Gallimard, 2004.

Burke, John, *An illustrated History of England*, Londres, Harper Collins, 1992 (1974).

Clark, James M., *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, Glasgow University Publications, 1950.

Cunningham, William, *A newe almanacke a prognostication for 1558*. (STC 1647:14)

Dürer, *The Complete Engravings, Etchings, and Woodcuts*, New York, Harry N. Abrams.

Huring, Simon, *An almanacke and prognostication for 1551*. (STC 1647:17)

Husz, Mathieu, *Le pèlerin, le berger, le cordelier, le petit enfant, le hallebardier, le sot*, Lyon, 1500.

Lydgate, John, *The hystorye sege and dystruccyon of Troy*, Londres, 1513. (STC 133: 02)

Nordenskiöld, A.E., *Facsimile-Atlas to the early history of cartography with reproductions of the most important maps printed in the XV and XVI centuries*, New York, Dover publications, 1973 (1889).

Scheldel, Hartman, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, Anton Koberger, 1493.

Strieder, Peter, *Dürer*, Paris, Albin Michel, 1990.

## **Psychologie, psychanalyse et anthropologie :**

Bettelheim, Bruno, *Les Blessures symboliques*, Paris, Gallimard, 1971.

Frazer, James George, *The Golden Bough*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1911-1915).

Freud, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, Paris, Presses Universitaires Françaises, 1996 (1899).

Freud, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, Paris, Gallimard, 1987 (1900).

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Éditions Payot, 2001 (1913).

Freud, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, collection nrf – connaissance de l'inconscient, 1987 (1905).

Freud, Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Paris, Éditions Payot, 1966 (1924).

Girard, René, *La Violence et le sacré*, Paris, Hachette littérature, collection Pluriel Philosophie, 1990 (1972).

Girard, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978.

Girard, René, *Je vois Satan tomber comme l'éclair*, Paris, Grasset, 1999.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1974 (1958).

## **Sciences du langage :**

Auroux, Sylvain, *La Philosophie du langage*, Paris, PUF, 1996.

Austin, J.L., *How to do Things with Words*, New York, Oxford University Press, en collaboration avec Harvard University Press, 1968 (1962).

Benvéniste, Emile, *Nature du Signe linguistique*, Copenhague, 1939.

Bouton, Charles, *La signification : contribution à une linguistique de la parole*, Paris, Klincksieck, 1979.

Demonet, Marie-Luce, *Nature et origine du langage : la Renaissance, 1480-1580*, Paris, Champion, 1992.

Fontanille, Jacques, *Sémiotique du Discours*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1998.

Gori, Roland, *Le corps et le signe dans l'acte de parole*, Paris, Dunod, 1978.

Greenstein, Rosalind, *Langage, culture et code : regards croisés*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Le Guern, Odile, éd., *Signes du corps, corps du signe*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Louis, Erik, *Le pouvoir des signes : le langage de l'art*, Paris, Hatier, 1990.

Rousseau, Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues et autres textes*, Paris, Flammarion, 1993.

Peirce, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978.



Sangster, Rodney, *Roman Jakobson and beyond: language as a system of signs : the quest for the ultimate invariants in language*, Berlin, Mouton, 1982.

Short, Thomas, *Pierce's theory of signs*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

## II ) Sources secondaires

### Critique shakespearienne :

Ball, Robert Hamilton, *Shakespeare on Silent Film, A Strange Eventful History*, Londres, George Allen and Unwin Ltd, 1968.

Banu, Georges, éd., *Shakespeare, le monde est une scène*, Paris, Gallimard, 2009.

Barker, Granville, *Prefaces to Shakespeare, Julius Caesar*, Londres, Nick Hern Books (pour le Royal National Theatre), 1993 (1925).

Bate, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford U.P., 1993.

Belling, Catherine, « Infectious Rape, Therapeutic Revenge : Bloodletting and the Health of Rome's Body », dans Stephanie Moss et Kaara L. Peterson, éd., *Disease, Diagnosis and Cure on the Early Modern Stage*, Londres, Ashgate, 2004.

Bevington, David, *Action is eloquence : Shakespeare's language of gesture*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.

Billington, Michael, « Shaping a Gory Classic for TV », *New York Times*, 14 Avril 1985, reproduit dans Philip C. Kolin, éd., *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1995.

Blackwell, Basil, *On Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Bonnefoy Yves, *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002.

Cahill, Patricia A. *Unto the Breach: martial formations, historical trauma, and the early modern stage*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Chardin, Jean-Jacques, *William Shakespeare, Richard III, Dramaturgie des ambiguïtés*, Paris, Éditions Messene, 1999.

Clemen, W.H., *The Development of Shakespeare's Imagery*, Londres, Methuen, 1951.

Constance, Jordan and Cunningham, Karen, éd., *The Law in Shakespeare*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.

Cunin, Muriel, *Shakespeare et l'architecture : nouvelles inventions pour bien bâtir et bien jouer*, Paris, H. Champion, 2008.

Dagen Laneyrie, Nadeige, « La scatologie dans l'art au XVII<sup>e</sup> siècle » (189-201), dans Line Cottegnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, éd., *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

Delabastita, Dirk, éd. *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, 2008.

Doebler, John, *Shakespeare's Speaking Pictures*, Alburquerque, University of New Mexico Press, 1974.

Foakes, R.A., *Shakespeare and Violence*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003.

Fouassier, Frédérique, « La violence du corps dans Coriolan » (157-174), dans Richard Hillman, éd., *Coriolan de William Shakespeare*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007.

Gajowski, Evelyn, éd., *Presentism, Gender, and Sexuality in Shakespeare*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.

Garber, Marjorie B., *Shakespeare and Modern Culture*, New York, Pantheon books, 2008.

Girard, René, *Shakespeare : les feux de l'envie*, Paris, Grasset, 1990.

Gross, Kenneth, *Shylock is Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

Guinle, Francis, *The Concord of this Discord : la structure musicale du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2003.

Hillman, Richard, éd., *"Coriolan" de William Shakespeare : langages, interpretations, politique(s) : actes du colloque international organisé à l'université François-Rabelais*

de Tours, les 3-4 novembre 2006, Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, 2007.

Holland, Peter, *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990's*, Cambridge, Cambridge U.P., 1997.

Hurworth, Angela, « 'Strange images of death' in Hamlet » (107-126), dans Pierre Iselin, éd., *William Shakespeare, Hamlet, Essays*, Paris, Didier Eruditions, 1997.

Ichikawa, Mariko, « What to do with a Corpse? Physical Reality and Fictional World in the Shakespearean Theatre », dans *Theatre Research International*, vol. 29, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, Octobre 2004.

Iselin, Pierre, « Hamlet and the 'curious perspectives' or the uncertainties of the gaze » (37-50), dans Pierre Iselin, éd., *William Shakespeare, Hamlet, Essays*, Paris, Didier Eruditions, 1997.

Kolin, Philip C., « Performing Texts in *Titus Andronicus* » (249-261), dans Philip C. Kolin, éd., *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1995.

L'Hotellier, Pierre-François-Jean, *Shakespeare au regard de la médecine, Thèse pour le Doctorat en Médecine, Université de Bordeaux, Faculté de Médecine et de Pharmacie*, Bordeaux, Imprimerie J. Bière, 1933.

Lamb, Charles, « On the Tragedies of Shakespeare », *The Reflector*, 1811, reproduit dans *Shakespeare Criticism* (p.215-240), D. Nichol Smith, éd., Oxford, Oxford University Press, 1916.

Laroque, François, « Mythe, magie et représentation du mal » (61-92), dans Gisèle Venet, éd., *Le Mal et ses masques : Théâtre, imaginaire, société*, Paris, ENS Editions, 1997.

Laroque, François, « Ritual, Ceremony and Folklore in Hamlet » (127-140), dans Pierre Iselin, éd., *William Shakespeare, Hamlet, Essays*, Paris, Didier Eruditions, 1997.

Maguire, Laurie E., éd., *How to do Things with Words: new approaches, new essays*, Malden, Blackwell, 2008.

- Mann, David, *Shakespeare's Women: performance and conception*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Maquerlot, Jean-Pierre, « Théâtraliser l'horreur dans *Titus Andronicus* », dans *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure ; Shakespeare*, Dominique Goy-Blanquet, éd., Collection Sterne, Presses de l'UFR de langues de l'Université de Picardie, 1996.
- Maquerlot, Jean Pierre, « How to do Things with Words » (p.48-53), dans les Cahiers Elisabethains, n° 54, Montpellier, Université Paul-Valéry, octobre 1998.
- Marshall, Cynthia, « Coriolanus, gender, and the theatrical construction of interiority », (p.93-118), dans *Feminist readings of early modern culture*, Cambridge, Angleterre, Cambridge University Press, 1996.
- Mathieu Castellani, Gisèle, « La séduction du monstre » (93-112), dans Line Cottegnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, édés., *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Parker, R. Brian, « Death of a hero: Shakespeare's Coriolanus » (9-25), dans Richard Hillman, éd., *Coriolan de William Shakespeare*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2007.
- Parker, Patricia, *Shakespeare from the margins: language, culture, context*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- Parker, Patricia, « The Novelty of Different Tongues: Polyglot Punning in Shakespeare (and others) » (41-58), dans François Laroque et Franck Lessay, édés., *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- Pettigrew, Todd H. J., *Shakespeare and the Practice of Physic: medical narratives on the early modern English*, Newark, University of Delaware Press, 2007.
- Peyré, Yves, « Le Livre et la blessure », dans *Variations sur la lettre, le mètre et la mesure*, publication dirigée par Dominique Goy-Blanquet, Collection Sterne, Presses de l'UFR de Langues, Université de Picardie, 1996.
- Seward, Desmond, *Richard III, England's Black Legend*, Londres, Penguin Books, 1997 (1982).

Sharon-Zisser, Shirley, éd., *Critical essays on Shakespeare's A Lover's Complaint*, Aldershot, Ashgate, 2006.

Spurgeon, Caroline, *Shakespeare's Imagery and What it Tells us*, Cambridge, Cambridge U.P., 1952.

Thornton-Burnett, Mark, « La fabrication des monstres sur la scène au temps de Shakespeare » (77-98), dans François Laroque et Franck Lessay, éd., *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Traister, Barbara Howard, « "Note her a Little Farther": Doctors and Healers in the Drama of Shakespeare », dans Stéphanie Moss et Kaara L. Peterson, éd., *Disease, Diagnosis and Cure on the Early Modern Stage*, Londres, Ashgate, 2004.

Tricoli, Albert H., « The Aesthetics of Mutilation » (p.99-113), dans *Shakespeare's Early Tragedies: Richard III, Titus Andronicus, Romeo and Juliet*, Neil Taylor et Bryan Loughrey, éd., Londres, Macmillan Casebook Series, 1990.

Venet, Gisèle, « Ombres portées sur la beauté : Burton et *L'Anatomie de la mélancolie* (1621) » (13-20), dans Line Cottegnies, Tony Gheeraert, Gisèle Venet, éd., *La Beauté et ses monstres dans l'Europe baroque*, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2003.

Weimann, Robert and Bruster, Douglas, *Shakespeare and the Power of Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Wiles, David, « Place et espace du mal dans Macbeth » (347-362), dans Gisèle Venet, éd., *Le Mal et ses masques : Théâtre, imaginaire, société*, Paris, ENS Editions, 1997.

Wilson, Richard, « A Brute Part: Julius Caesar and the Rites of Violence » (p.19-33), *Cahiers Elisabétains n°50*, Montpellier, Université Paul-Valéry, octobre 1996.

Zinguer, Ilana & Isabell Martin, éd., *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006.

## **Appareil critique :**

Barthes, Roland, *L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Oxford, Oxford University Press, 1990 (1757).

Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Oxford, Oxford University Press, 1985 (1817).

Cottier, Marcel, « Sade : Lectures et violence de mon corps », (p.137-145) dans *Le Corps violenté : Du geste à la paroles*, Michel Porret, éd., Genève, Droz, 1998.

Derrida, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978.

Derrida, Jacques, *L'Écriture de la différence*, Paris, Éditions du Seuil, Collection Points, 1967.

Hunt, John Dixon, *Encounters: Essays on Literature and the Visual Arts*, Londres, Studio Vista, 1971.

Marienstras, Richard, *Le Proche et le lointain*, Paris, les Éditions de Minuit, 1981.

Van Delft, Louis, *Littérature et anthropologie*, Paris, PUF, 1993.

## **Réflexions sur le théâtre et le cinéma :**

Artaud, Antonin, *Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004.

Artaud, Antonin, *Le Jet de sang*, dans *L'Ombilic des limbes, Œuvres complètes, vol. 1*, Paris, Gallimard, 1984.

Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes, vol. 4*, Paris, Gallimard, 1978.

Barthes, Roland, « Le théâtre grec », dans *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Brockett, Oscar G. (en collaboration avec Robert J. Ball), *The Essential Theatre*, Seventh Edition, Orlando, Floride, Harcourt Brace Company, 2000 (1976).

Brook, Peter, *The Empty Space*, New York, Touchstone, 1996 (1968).

Brook, Peter, Prompt book pour *Titus Andronicus*, 1955, RSC / Memorial Theatre – Birthplace Trust Library.

Cavell, Stanley, *The World Viewed*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1979 (1971).

Déprats, Jean-Michel, « Le mot et le geste », dans *Du Texte à la scène : Langages du théâtre. SFS. Actes du Congrès 1982*, Paris, Jean Touzot Librairie-Éditeur, 1983.

Fischer, Susan L., *Reading performance: Spanish golden age and Shakespeare on the modern stage*, Woodbridge, Tamesis, 2009.

Gauthier, Brigitte, *Harold Pinter et les dramaturges de la fragmentation*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Gowing, Laura, *Common Bodies: Women, Touch and Power in Seventeenth Century England*, New Haven, Yale U.P., 2003.

Martin, Isabell & Ilana Zinguer, eds., *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006.

Pollock Jonathan, « Le théâtre et la peste : les dramaturges élisabéthains revus par Antonin Artaud » (171-184), dans François Laroque et Franck Lessay, eds., *Esthétique de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Snauwaert, Maïté, « Langage du corps : une extension métaphorique? », dans *Le corps, la structure. Sémiotique et mise en scène*, Textes réunis par Jean-Michel Devésa, Bordeaux, Pleine page éditeur, 2004.

## **Regards sur l'Angleterre élisabéthaine et ses arts :**

Baker, Christopher, *Religion in the age of Shakespeare*, Westport (Conn.), Greenwood Press, 2007.

Beckwith, Sarah, *Christ's Body, Identity, Culture and Society in Late Medieval Writings*, London, Routledge, 1993.

Berton-Charrière, Danièle, « De *Lear* aux *Lears* : pot pourri de la démultiplication des Lear(s) / lire [délire] » (pp.229-239), dans *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Danièle Berton et Jean-Pierre Simard, éd., Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007.

Burks, Deborah G., *Horrid Spectacle : Violation in the Theater of Early Modern England*, Pittsburgh, Pennsylvanie, Duquesne University Press, 2003.

Bozoky, Edina, « La Blessure qui guérit » (p.7-24), dans *Les Cahiers du Gerhico n°4, La Blessure Corporelle, Violences et souffrances, Symboles et représentations*, textes rassemblés par Pierre Cordier et Sébastien Jahan, Université de Poitiers, UFR des Sciences Humaines et Arts, 2003.

Canadas, Ivan, *Public Theater in Golden Age Madrid and Tudor-Stuart London*, Aldershot, Ashgate, 2005.

Carlin, Martha, *Medieval London*, Londres, Hambledon Press, 1996.

Coletti, Theresa, « Purity and Danger: The Paradox of Mary's Body and the Engendering of the Infancy Narrative in the English Mystery Cycles » (65-87), dans Linda Lomperis et Sarah Stanbury, éd., *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1993.

Cressy, David & Lori Anne Ferrel, *Religion and Society in Early Modern England : a Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1996.

Cunningham, Andrew, *The Anatomical Renaissance, The Resurrection of Anatomical Projects of the Ancients*, Londres, Ashgate, 1997.

Davidson, Clifford, *History, Religion, and Violence*, Aldershot, Ashgate, 2002.

Davies, Horton, *Worship and Theology in England from Cranmer to Hooker 1534-1603*, New Jersey, Princeton University Press, 1970.

Enders, Jody, *The Medieval Theatre of Cruelty*, Ithaca, Cornell U.P., 1999.

Ferrel, Lori Anne & David Cressy, *Religion and Society in Early Modern England : a Sourcebook*, Londres et New York, Routledge, 1996.

Gauvin, Claude, *Un Cycle du théâtre religieux du Moyen Age : Le jeu de la ville de « N »*, Thèse présentée devant l'Université Paris VII le 26 juin 1971.



- Hatchuel, Sarah, *Shakespeare, from Stage to Film*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- Heal, Sir Ambrose, *Signboards of Old London Shops*, Londres, B.T. Batsford, 1947.
- Howard, Maurice, *The Tudor image*, Londres, Tate Gallery, 1995.
- Kantorowicz, Ernst *The King's Two Bodies*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997 (1957).
- Kantorowicz, Ernst, *Les deux Corps du roi*, Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, traducteurs, Paris, Gallimard, 1989.
- Kurth, Willi, éd., *The complete woodcuts of Albrecht Dürer*, New York, Dover Publications, 1963.
- Lemon, Rebecca, *Treason by words: literature, law, and rebellion in Shakespeare's England*, Ithaca, Cornell University Press.
- Lillywhite, Bryant, *London Signs*, Londres, George Allen and Unwin, 1972.
- Maitland, William, *The History of London*, Londres, T. Osborne and J. Shipton, 1756.
- Majno, Guido, *The Healing Hand, Man and Wound in the Ancient World*, Cambridge (Mass), Harvard University Press, 1975.
- Malinowski, Bronislaw, *Magic, Science and Religion and other Essays, III*, Glencoe, The Free Press, 1948.
- Marshall, Claire, « The Politics of Self-Mutilation : Forms and Female Devotion in Late Middle Ages », dans *The Body in Late Medieval and Early Modern Culture*, Darryll Grantley et Nina Taunton, édés., Londres, Ashgate, 2000.
- Marshall, Cynthia, *The Shattering of the Self: Violence, Subjectivity, & Early Modern Texts*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2002.
- Martin, J.W., *Religious Radicals in Tudor England*, Londres, Hambledon Press, 1989.
- Norman, Philip, *London Signs and Inscriptions*, Londres, Elliot Stock, 1893.
- Nunn, Hillary M., *Staging Anatomies, Dissection and Spectacle in Early Stuart Tragedy*, Londres, Ashgate, 2005.

Olwig, Kenneth Robert, *Landscape, Nature, and the Body Politic: from Britain's Renaissance to America's New World*, Madison, Wisconsin, USA, University of Wisconsin Press, 2002.

Ottino della Chiesa, *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, Paris, Flammarion, 1969.

Paster, Gail Kern, *The body embarrassed : drama and disciplines of shame in early modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

Praz, Mario, *Studies in Seventeenth-century Imagery*, Rome, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.

Rappaport, Steve, *Worlds within Worlds : structures of life in sixteenth century London*, Cambridge, Cambridge U.P., 1905.

Rey-Flaud, Henry, *Le Cercle magique*, Paris, Gallimard, 1973.

Rickert, Margaret, *Paintings in Britain, the Middle Ages*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1954.

Roskill, Mark, *English Painting from 1500 to 1865*, Londres, Thames and Hudson, 1959.

Sawday, Jonathan, *The Body Emblazoned, Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, Londres, Routledge, 1995.

Southern, Richard, *The Medieval Theatre in the Round*, Londres, Faber & Faber, 1957.

Spalding, Thomas Alfred, *Elizabethan Demonology*, Londres, Chatto and Winders, 1880.

Strong, Roy, *The English icon : Elizabethan and Jacobean portraiture*, Londres, Routledge, 1969.

Stephenson, Henry Thew, *Shakespeare's London*, Londres, Archibald Constable & co., 1905.

Strong, Roy, éd., *Artists of the Tudor Court, The Portrait Miniature Rediscovered*, Londres, Victoria & Albert Museum, 1983.

Strong, Roy, éd., *Hans Eworth, A Tudor Artist and his Circle*, Leicester, The Museums & Art Gallery, 1965.

Strutt, Joseph, *The Sports and Pastimes of the People of England*, Londres, Thomas Tegg, éd., 1831.

Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*, Londres, Penguin Books, 2001 (1726).

Tiner, Elza, « English Law in the York Trial Plays » (140-146), dans Clifford Davidson, éd., *The Dramatic Tradition of the Middle Ages*, New York, AMS press, 2005.

Van Delft, Louis, « Du médical au littéraire : la fortune du modèle anatomique » (p.17-48), dans *Théâtre de l'anatomie et corps en spectacle, Fondements d'une science de la Renaissance*, Berne, Peter Lang, 2006.

Waterhouse, Ellis, *Paintings in Britain, 1530 to 1790*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin books, 1953.

Young, Bruce Wilson, *Family life in the age of Shakespeare*, Londres, Greenwood Press, 2009.

Zdanovicz, Irena, éd., *Albrecht Dürer in the collection of the National Gallery of Victoria*, Melbourne, The Gallery, 1994.

## **Articles de journaux :**

*Daily Express*, 24 October 1955. Archives du Shakespeare Institute, Stratford upon Avon.

*Daily Express*, 26 October 1955. Archives du Shakespeare Institute, Stratford upon Avon.

*The Referee*, Londres, Oct. 14, 1923. Reproduit dans : P.C. Kolin, éd., *Titus Andronicus : Critical Essays*, Londres, Garland, 1995, ps. 381-383.

## **Ouvrages de référence :**

*The Bible, Authorised King James Version*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

*The Geneva Bible, A facsimile of the 1560 edition*, Lloyd E. Berry, éd., Madison, Milwaukee, University of Wisconsin Press, 1969.

The New Testament, *Translated by William Tyndale in 1534*, David Daniell, New Haven, Yale University Press, 1989.

Bullough, Geoffrey, *Narrative and Dramatic sources of Shakespeare*, Londres, Routledge, 2000 (1964).

*Crucifixion*, Paris, Phaidon, 2005.

*Dictionary of Symbols and Imagery*, Ad de Vries, éd., Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 1974.

*Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Jean Dubois, éd., Paris, Larousse, 1994.

*Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, Éditions Quillet, 1990 (1977).

*Gradus, les procédés littéraires*, Dupriez, éd., Paris, Union générale d'Éditions, 1995.

Harbage, A., éd., *Annals of English Drama, 975-1700*, London, Methuen & Co., 1964.

*The Oxford English Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

*The Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

*Le Robert*, Paris, Société du nouveau Littré, 1969.

Stow, John, *The Survey of London*, Londres, Elizabeth Purslow, 1633 (1598).

Williams, Gordon, éd., *A dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, The Athlone Press, 1994.

## Filmographie

Branagh, Kenneth, *Hamlet*, USA, Castle Rock Entertainment, 1996.

Dunne, Christopher, *Titus Andronicus, William Shakespeare's Savage Epic of Brutal Revenge*, USA, Joe Redner film and production, 1999.

Jackson, Peter, *Braindead*, Nouvelle-Zélande, WingNut Films, 1992.

Mankiewicz, Joseph L., *Julius Caesar*, USA, MGM, 1953.

Polanski, Roman, *Macbeth*, Grande Bretagne / USA, Columbia Films, 1971.

Raimi, Sam, *The Evil Dead*, USA, Renaissance Pictures, 1981.

Taymor, Julie, *Titus*, USA, Urania Pictures and NDF International, 2000.

Zeffirelli, Franco, *Romeo and Juliet*, USA, Paramount, 1968.

## **Théâtre**

Alexander, Bill, *Titus Andronicus*, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 2003.

Atkins, Robert, *Titus Andronicus*, The Old Vic, Londres, 1923.

Berry, Cicely, *King Lear*, Royal Shakespeare Company, The Other Place, Stratford-upon-Avon, 1988.

Brook, Peter, *Titus Andronicus*, Royal Shakespeare Company, Stratford-upon-Avon, 1955.

Christopher-Carter, Patrick, *The Merchant of Venice*, Shakespeare by the Sea, Point Pleasant Park, Halifax, 2005.

Hall, Edward, *Julius Caesar*, Royal Shakespeare Company, Barbican Theatre, Londres, 2002.

Hall, Peter, *Julius Caesar*, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 1995.

Hands, Terry, *Julius Caesar*, Royal Shakespeare Company, Barbican Theatre, Londres, 1988.

Mesguich, Daniel, *Titus Andronicus*, Théâtre de l'Athénée - Louis Jouvet, Paris, 1989.

Mnouchkine, Ariane, *Richard II*, Théâtre du Soleil, La Cartoucherie, Paris, 1981.

Mnouchkine, Ariane, *Henry IV Part 1*, Théâtre du Soleil, La Cartoucherie, Paris, 1984.

Ninagawa, Yukio, *A Midsummer Night's Dream*, Maison de la culture du Japon, Paris, 2003.

Ninagawa, Yukio, *Titus Andronicus*, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 2006.

Noble, Adrian, *King Lear*, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 1993.

Pimlott, Steven, *Julius Caesar*, Royal Shakespeare Company, Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-Avon, 1991.

Raskine, Michel, *Pericles*, Nuits de Fourvière, Lyon, 2006.

Schiaretti, Christian, *Coriolanus*, Théâtre National Populaire, Villeurbanne, 2006.

Taymor, Julie, *Titus Andronicus*, Theatre For a New Audience, New York, 1994.

Thacker, David, *The Merchant of Venice*, Royal Shakespeare Company, Barbican Theatre, Londres, 1993.

Tresnjak, Darko, *The Merchant of Venice*, Royal Shakespeare Company, The Swan, Stratford-upon-Avon, 2007.

Warner, Deborah, *King Lear*, National Theatre, Londres, 1990.

# Annexes

Dans cette section sont reproduites trois entrevues avec des metteurs en scène interrogés sur leur travail dans le cadre de la rédaction d'articles pour les *Cahiers Elisabethains* durant mes années de doctorat. Les productions étudiées font l'objet de nombreuses allusions dans la présente thèse. En effet, j'ai fait le choix de concentrer mes analyses de mises en scène sur des productions que j'ai jugées particulièrement efficaces et dont j'ai eu le privilège d'acquérir une connaissance unique. Il me paraissait important de placer ces entretiens en annexe de ma thèse, car les rencontres et les correspondances avec les metteurs en scène ont grandement influencé ma réflexion sur le théâtre shakespearien.

1) Entrevue avec Jesse MacLean, *The Merchant of Venice*, Shakespeare by the Sea, Halifax, 2005.

2) Entrevue avec Christian Schiaretti, *Coriolanus*, TNP, Villeurbanne, 2006/2007.

3) Entrevue avec Michel Raskine, *Pericles*, les Nuits de Fourvière, Lyon, 2006.

## 1) Entrevue avec Jesse MacLean, *The Merchant of Venice*, Shakespeare by the Sea, Halifax, 2005.

C.A.: I was sorry to learn about the death of Patrick Christopher-Carter. I imagine that it has greatly affected the company.

Jesse MacLean: Patrick, over the past twelve years, worked to define a particular Shakespeare by the Sea style of acting which is very physical. There's a lot of audience interaction and.... It happened so suddenly; it has been such a huge shock to myself and many of the actors and to Elizabeth his wife of course who also is our general manager.

C.A: Were you his student at Dalhousie?

Jesse MacLean: No, I wasn't actually, I studied theatre at Bishop's university, in Quebec, just outside of Montreal. But in a way I felt like I've been his student for the past three years working for this company; very much a mentor to me.

CA: What about the other actors? Are they all students?

Jesse MacLean: Well, some of them are : there's two Dal students this year that are actually at Dal, and we're just in various states of the beginnings of our career. One of our actors is going to George Brown in Toronto, the theatre school there, this fall he's starting there. Most of us are graduates from university programs though : just a couple of years out of school. We have one actor that is 33 : we're all young actors that are getting more experience in Shakespeare.

CA: I would like you to tell me about your conception of outdoor theatre. Roland Barthes once wrote that the indoor theatre was about fascination whereas the outdoor theatre was about participation. Would you agree with that?

Jesse MacLean: Participation... yes, absolutely! By not having a stage, by not having lights, by not having the conventions of an indoor theatre, you are forced to participate, you are forced to engage with the audience because you can see them, and they can see you : there are no lights, there is no curtain to hide behind, which I find is very exciting because, so often we go into a theatre and, you know, it's that secret sort of wall between the acting and the audience... but especially with Shakespeare where it's meant to be spoken to the people : it's meant to be spoken to the people that paid a penny, that are standing in the pit, and that's what's great about outdoor theatre, you can address the audience, you can, properly, give a soliloquy and say right to the audience 'to be or not to be', and you can look into somebody's eyes and you can capture a moment, and it's different every night because you have a different audience. Last night we had dogs ; immediately you want to go and say 'hey dogs', just because they're dogs. So you have that great moment when Shylock used the dog in his speech 'Hath a dog money?'<sup>566</sup>: it makes for ... like you said, participation is a great word to say because the audience feel like they are participating more and the actors are participating more in the whole thing : you have a real relationship between the actors and the audience, whereas maybe indoors not all the time do you have that relationship, because you focus the lights on one part so everybody is supposed to look there and be quiet. In our theatre, there could be a plane flying overhead and a dog barking, and a baby crying and a squirrel, and the actors have to deal with all that, plus they have to be engaged in the audience, and, yes, it's a great way of participation.

CA: You were talking about the absence of curtains, but there is a line in *The Merchant of Venice*, a line that you didn't cut and which suggests that a curtain should be drawn to reveal the riddle scene. How did you manage to keep on with the original text in such cases?

---

<sup>566</sup> The Merchant of Venice, I.iii.114.



Jesse MacLean: Well, it's interesting because we do make cuts to the text, just because of the fact that we don't have light... if it gets dark... you saw last night it got quite dark and we had a bit of a lighting malfunction, but, some of the text is just so beautiful that you just can't lose it. They were meant to have the whole afternoon off to watch a four-hour play, and their attention span could last that long, but nowadays our attention spans are maybe two hours and then people start to get empty. But there's certain stylistic elements of Shakespeare that you want to keep: you want to hear... you know, because it paints a picture in the audience's mind. Even though we don't have curtains, *per se*, you can still say 'draw the curtains' and you can do a little, you know, something like that (*drawing an imaginary curtain*). The audience is smart, they'll paint that picture in their mind: that's the beautiful part about Shakespeare: he's such an artist that he can draw something for you just by having his words spoken. So I think that in terms of choosing stuff like that, you keep some of that stuff because it informs you about the style even if you just have a bare stage with actors all in black, miming everything, you still could say 'draw the curtains' and the actors could go... (*drawing an imaginary curtain*). And if you do it like that, the audience go 'did I just see a curtain? Was there a real curtain?'. There's these little tiny bits of physical style that work well outdoors and work well for Shakespeare, because, if you don't have the budget to have beautiful curtains drawn across, you can do it with your hands and it's still the same thing because it says that in the text.

CA: What were the major challenges you had to face to compensate for the absence of a stage or structure?

Jesse MacLean: I think that the challenge for this theatre is to keep the work accessible, to keep it as easy to understand as possible, really. The main challenge for us is the text work, because we are young actors so we don't necessarily have a strong background in classical texts. Without a stage you don't have to worry about a set. Without a huge costume budget, you go with what you've got and we have a very talented costume designer: you saw what we had last night, they were pretty much bed sheets that she's made these beautiful costumes out of. So I think for us what the challenge will and always will be is making sure the audience understands what we're saying. Without that you have nothing: so many times you go to see Shakespeare and it goes blablabla... and you're standing there looking at... costumes basically, and I think it has to be at least the first challenge that any director or any theatre company faces when they have Shakespeare in their season is: how are our audiences going to relate to this? Will they find it accessible? Will they be able to understand it? Will they be

able to bring their families and everybody can enjoy a good evening, even if the kids can't understand all the words, will there be something funny? Will there be something physical for them to WATCH, you know, if it's not funny it has to be visually engaging. So, the challenge I guess is as simple as... it's bringing the words to life, and while it's a challenge it's not insurmountable, it's not unachievable, you can... because people have been doing Shakespeare since Shakespeare's time, all you have to do is devote the proper energy and the proper work to it. It's a challenge but it's a really fun challenge. Working on these texts Shakespeare worked with: I find it so fulfilling artistically and emotionally and energetically, and it's just young actors and their energy is pretty rude sometimes and all you're left to do is try to catch on to it and wind the way really.

CA: Do you have a voice coach attached to the company?

Jesse MacLean: We don't actually have a voice coach, but as directors we act as the vocal coaches. Like... they're rehearsing right now for a piece, a show... we sort of take our own responsibility for that kind of stuff: we don't have the budget for vocal coaches and movement coaches, that'd be nice! But as the directors we take on those roles, I've been a bit of a coach for them, they can come to us and ask about certain warm up techniques, we can give them different handouts and different books that help them learn. Basically, it's a great place for a young actor to come and continue to develop as an artist and as an actor, because they have a chance to play lead Shakespearean roles when they're 22 rather than wait to play Hamlet when you're thirty or thirty five. You actually have someone who is close to what Hamlet's age actually is in the text; a young guy just gone away of school: so you have a chance for a 23 year old to play Hamlet. You don't get that anywhere else; on such a level when you get paid and thousands of people come and watch you do it.

C.A. : I think you had this *Hamlet* show a few years ago alright? And I heard the public was moving around the park, following the actors.

Jesse MacLean: The company has done several of these shows: the *King Lear*, also, was one of the ones that moved about. And last year we did *Richard III*. For the audience, it's like being in a movie. Because you follow this action with almost your own moving camera... Sometimes you walk by a scene happening, and it's like a pan shot and then you look around and there's another scene happening, a hundred yards away so you get this really long shot. And then you turn this way, and there's an actor right here speaking his text right in your face so you get an extreme close-up. They're amazing to be a part of, to be in the audience and to be acting, because you create a world that doesn't exist anywhere else. You're into a gallery

or into a theatre and you sit down and watch the show and it's different... the talk is just going one way, but in the move-around show, it's always changing, you're always challenged to be watching and listening, they're great shows, they're really labor-intensive, they really take a lot of time: it took about six weeks to mount *Hamlet* and mount *Richard III*, whereas, we mounted *Merchant of Venice* in about three. To give you a sense of how much more time it takes, it's about double. To put together all the moves and to put together the... coordinating how the audience moves from one place to the other.

C.A.: Would you say that Shakespeare by the Sea has an educational role to play?

Jesse MacLean: Whatever is going to get more audience into our shows, more people to enjoy Shakespeare by the Sea, whether it's Shakespeare or *Robin Hood* or any of the shows that we do, our goal is to have the most people possible to see our shows and experience live theatre and hopefully take that back in their lives somewhere and be influenced by it. Having young kids come and see Shakespeare when they're six and seven and eight means that when they're sixteen, seventeen and eighteen in high school they'll already know, they'll already have a bit of a sense of what it means, rather than just having it read to them by their teacher, they'll know that .. 'oh whaou..this can be really alive, there's meat here, there's stuff, there's goose-pumps, and there's tears, and there's laughter, and then they'll be better people for it: they'll be the future generation of audiences and when they have kids, you have to think of ten, fifteen, twenty years from now, when the people that are ten, eleven, twelve are seeing Shakespeare by the Sea and you see their faces light up and their jaws drop when they see some of that stuff, you hope that when they're thirty and their kids are growing up, they're going to go 'oh yeah, let's go see... hopefully Shakespeare by the Sea twenty years from now, but let's go see theatre anywhere. That's why we do it so that people will come and see it but we also do it so that they'll go away and tell their friends and come back again, because they want to see it again.

CA: I noticed you put a strong emphasis on modern issues such as discrimination in this show?

Jesse MacLean: Yes, it's a great show because it allows you to explore that. *Merchant of Venice* is a very... can be a very controversial play, especially since World War II. Before that it had a different meaning: I'm not sure exactly when the switch happened, Shylock was sort of the comic monster, you know, the comic villain and people would have laughed at him, they would go: 'Ho Ho Ho laugh at the Jew', and now we see he gets a lot of sympathy. We've had people come up and ask: 'Who's the villain here, is it Antonio or is it Shylock?',

because Shylock is not a nice guy by any stretch of the word, but what they do to him.... You've got the scales of justice tipping either way to the Christians or the Jews in this play, and I think that what Patrick was going for was that this play is not about one side hating the other, this play is about hatred on both sides. It's also about love, it's also about many other themes, but the underlying one is a reflection of a time, of a piece of society that like all Shakespeare seems to be relevant at different points of history. They say Shakespeare was for all people for all times, I think it's never more true with *Merchant of Venice* nowadays. Even lately in our country we had craziness happening in Montreal with people bombing Jewish schools. It's almost unfathomable that there still is discrimination whether it's against Jewish people, whether it's against anybody in our society and our world... Why can't we learn from Shakespeare? We haven't learnt this lesson yet and I think it's important to keep presenting these plays because it keeps people aware, or it makes maybe people more aware, I hope it does at least, so that you get to see what discrimination is, and for a younger person to see it in a play they can recognise it in their own lives, they can recognise it at school, they can recognise it at work or wherever. And this play in particular is one that has a lot of sensitivity around it, and some production do not attack it as much, I feel, as we do, I feel we go right for it and don't make any apology with it, and that's how Patrick worked, he drove right to the heart of it, and if there was something controversial, he picked it out and said 'this is what we're going for... Right after top, you're going to get in that Jew's face and you're going to yell at him. That's a tough direction to take but you know why you're doing it, you know why you have to go that way, you know why the characters have to spit on Shylock and then Shylock spits right back at them: because both sides have to look to themselves and look to the others to understand each other. Look at what's happening with the London bombings: the Muslim world, you have Muslim clerks in Canada this week coming out and saying 'we denounce extremism, we will go back to our communities and try to stop it at its root. But you have Western or Christian civilisation splitting themselves into these two camps and again they're not listening to each other. America and the UK are both very defiant in saying 'Our way of life, we're gonna keep our way of life, we're gonna keep our way of life', and the Muslim community saying, 'we don't agree with your way of life so that's why we're doing this'. And then the Coalition of the Willing or another group is saying 'We don't agree with what you're doing, we don't agree with the way you're living your life, that's why we attack your country, that's why we bomb your mosques...' But nobody is actually talking to each other, they're just talking amongst their own groups, stirring up this hate and fear, and just like in *The Merchant of Venice*, the Christians go back to their part of Venice, the Jews go

back to their part of Venice which in Shakespeare's time would have been a ghetto, just like in Nazi Germany, they go back and they just talk, they just stir this hate: you see them anytime they say the word Jew they're spitting and the Jews denounce Christian dogs: they never want to actually get together and really talk. It's always about revenge, it's always about this and that. That's why it's so important when Portia comes in and talks about mercy, and talks about justice, with her speech 'The quality of mercy is not strained'<sup>567</sup>. And it becomes a bit of a tragedy that the whole bond, the whole courtroom scene is enacted after that because they don't really learn anything. It's one of those plays that have so many different levels: how do you forgive the Christians at the end of it? How do you forgive the Jews for going after the pound of flesh and not taking the money? But how do you forgive the Christians for doing what they do to Shylock, for making him turn Christian, for digging so much at him that they strip him of all his wealth, his house and everything. They turn him against his religion: later on in Act VI, there's no way that when they go back to Venice Shylock will be welcomed as a Christian, he's going to be that solitary guy who has to live in this middle world between these two groups. It's interesting because the play ends in a comedy, it ends with the three marriages of the lovers and we go back to Belmont and everybody is having fun 'Oh the ring, and this and that' which is nice and Shakespeare wrote it this way because the fourth act with the courtroom scene is so heavy that in order for people to be able to walk out of the park and not be totally devastated, you have to have some redeeming quality to the characters. The fourth act, when you get to it, it's so powerful, so heavy and so deep that it's a challenge to act and it's a challenge to direct. The fifth act of *Merchant of Venice*, and that's why so many productions get it wrong, so many productions get it right, but so many productions land somewhere and you'll never really see a similar ending to the play: there's so many different ways you can go. We've chosen to go one way with it, it's not necessarily the right way, it's not necessarily the wrong way, but I think what we've done is we made a strong choice. We've tackled the modern issues and we've stayed true to the fact that Shakespeare wrote a comedy here. For the first three acts everybody is laughing and having fun, so with the fourth act it's like 'Oh my God this is a tragedy', and then after the fifth act 'Oh Hey it's a comedy again'.

CA: Do you think the fourth act was meant to be experienced as tragedy? There was not much sympathy for Jews in Shakespeare's time, especially in London.

---

<sup>567</sup> *Merchant of Venice*: IV.i.195.

Jesse MacLean: I don't think it was a tragedy at all, I think it probably was completely a comedy. I think probably Shylock had a big silly mask and he was played up very much, because, you're right, it wasn't a very sympathetic time: he would have been sort of the comic monster, the comic villain, they smacked him on the bum, they gave him wedgies or whatever the Elizabethan did as depreciating humour. I think it completely was a comedy: there's no denying that the fourth act gets serious and has tragic elements, but I don't think that... I might be wrong but personally I feel it would definitely have been played more as a comedy than it possibly is today.

CA: I think one of the elements of tragedy and danger is, especially in your production, the knife which Shylock brandishes across the stage and among the spectators: the audience could feel the actual threat of the weapon. Then there is also this climactic point when Portia completely sweeps off the threat and Shylock throws that same knife onto the ground, allowing for a sudden relief.

Jesse MacLean: I think it's one of those things you have to deal with: the props. He's got a knife, in the text, he's waving his knife, he's sharpening it, he's getting it ready, what does he do with that after he can't use it? Does he drop it? Does he put it away? He can't because Antonio needs it afterwards, and I think it's just a really strong choice on the actor's part to throw it into the ground, and it's wonderful that we work outside because we can throw right into the ground. On a stage, you would drop it and you'd hear that it's probably a fake knife and you'd hear that it's dropped on a wooden stage, but when he whips it into the thing, the audience... it's just a moment of... (*Breathing out loudly*) because the danger is gone here from the scene, of course Antonio picks it back up and it drives us to the next climax, but I think it's just a really strong choice on Nathan Bender's part, the man who plays Shylock, a really nice acting choice on his part.

CA: Do you leave a lot of freedom to the actors?

Jesse MacLean: Yes, absolutely. The way this company works is that the text-work is really important: we work more as text coaches and they are left up to a lot of their own blocking for the most part: if there's something that really needs to be blocked..., and of course all the fights are blocked for safety with a director or a state choreographer. I think it gives the actor freedom to explore and make strong choices and new choices. They can change their blocking from night to night if they feel it might be more effective if they went down-stage this night, or up-stage, or if they went over, so it means that the show continues to grow after it opens, it's never just set down, which again leads to the actors having to be more responsible for

themselves onstage as well as for realising where everybody else is on the stage so that they're not up-staging or blocking somebody else. For some actors it's a bit of a change in the way they're used to working, because sometimes they're used to working with a director who says 'stand here, stand here, stand here'. But I find once they feel comfortable to move themselves around, they become smarter actors and they make stronger choices, naturally.

## **2) Entrevue avec Christian Schiaretti, *Coriolanus*, TNP, Villeurbanne, 2006/2007.**

C.A. Quelles sont les principales difficultés auxquelles vous avez été confronté en montant *Coriolan* ?

Schiaretti : Sur des pièces avant tout discursives, et sur lesquelles on pourrait avoir une entrée qui serait celle de la contemplation du débat, il y a une ossature qu'il ne faut pas perdre, c'est l'apnée dans laquelle le spectateur doit se trouver à la fin d'une scène de façon à ce que la résolution ne soit pas attendue et que la partie réflexive ne soit que l'écule de la vague narrative, et pas l'inverse. C'est vrai de toute l'œuvre de Shakespeare et de tout théâtre épique. Tout théâtre épique se constitue et se construit sur une idée très bête, c'est qu'une scène chasse l'autre, et non pas qu'une scène prépare l'autre. Je n'ai pas fait une hiérarchie des moments théâtraux. Pour moi, les cuisiniers par exemple, c'est tout aussi important que la grande scène de l'Acte III sur le débat vraiment politique dans la cité.

Il est très important de tenir les spectateurs en haleine, de créer un suspense : on travail aussi pour des spectateurs qui ne seraient pas dans l'inscription strictement rhétorique de la pièce, et c'est la richesse du théâtre élisabéthain : le monstre aux mille têtes c'est avant tout la salle, il faut la prendre dans la diversité que Shakespeare expose au plateau. Je ne m'adresse pas qu'aux élèves de science-po ; du coup il est important pour moi qu'il y ait une entrée qui soit une entrée disons organique. C'est une pièce sur l'organique et le dialectique et je pense qu'il faut qu'elle reste et organique et dialectique. Le suspense c'est un sentiment, ce n'est pas une réflexion ; c'est même physique, c'est ce moment où on se dit mais qu'est-ce qui va se passer ?

Ca veut dire quoi au niveau de la direction des acteurs, ça veut dire que je demande aux acteurs d'être intelligents, de porter constamment la dimension ternaire de l'œuvre. Trois

généraux, deux tribuns plus le peuple, trois femmes... C'est une pièce où les résolutions par paire ne fonctionnent pas (ex : Aufidius/Coriolan).

Ce qui m'intéressait dans *Coriolan* c'est de me demander comment on tient une salle en haleine pendant trois heures et demie sur des questions qui sont souvent des questions rhétoriques. Il n'y a pas une vérité mais plusieurs. C'est une partie d'échec, et après tout, une partie d'échec peut être captivante pour autant qu'on en connaisse les règles.

Je pense vraiment que la pièce raconte un rapport au pouvoir tout à fait différent entre l'homme et la femme, et que l'embarras de l'homme avec ses symboles authentifiés, l'épée, le casque, la victoire, l'aigle, n'est absolument pas ce que la femme porte. C'est pour ça que Volumnia triomphe quand elle est la plus démunie ; quand elle est en situation de robe d'humilité. Elle constitue sa stratégie dans un rapport tactique à ce qu'il se passe et elle triomphe réellement, alors qu'on ne la voit pas arriver. (...)

Dans cette tragédie, il y a aussi la légèreté que l'on rencontre dans une danse macabre. Il y a une sorte de fraternité à l'œuvre. Au bout du compte, ils se donnent tous la main. C'est pour cela que les défilés m'ont intéressé dans la diagonale volumniesque. Dans la mise en scène, Volumnia occupe toujours la diagonale, ce qui lui permet d'échapper à la dimension centripète du plateau.(...)

L'un des modèles, ce sont *Les Bacchantes* d'Euripide. Moi j'ai beaucoup pensé à Penthée. Coriolan a de curieux rapprochements avec Penthée, dans le rapport à la cité, dans le rapport à la mère et dans une espèce de passion laïque, une passion qui se fait contre les dieux. Comme Penthée, le problème de Coriolan est sa grande pudeur.

CA : Dans la question du démembrement aussi ?

Shiaretti : Tout à fait. Il y a aussi la question du corps démembré, une question essentielle. Quand il dit « mettez-moi en pièces », il y a d'une part découpez moi et puis au premier sens, c'est à dire que la pièce est faite : on t'a mis en pièce. Toujours cette conscience d'être dans une représentation : Coriolan est une réflexion sur la dimension consubstantielle du théâtre et du politique. C'est la même chose, le grand politique est le grand acteur, et le grand acteur est le grand politique : on joue toujours, il faut jouer, et gare à celui qui ne saurait pas jouer.

CA : Vous dites qu'il n'y a pas de scène plus importante que les autres. Qu'en est-il de la scène du marché à laquelle vous semblez accorder une grande importance dans votre mise en scène ?



Schiaretti : C'est effectivement une scène centrale. Je vais répondre à votre question par le choix des costumes. Comment représenter *Coriolan* ? On peut représenter *Coriolan* en Romain : d'un point de vue historiciste ce n'est pas tout à fait juste pour deux raisons. D'une part c'est une pièce qui est truffée d'erreurs, mais surtout, ça réduirait l'œuvre à l'observation que nous aurions nous-même, à côté de Shakespeare, des Romains. Une autre entrée serait de le faire contemporain, mais avec le contemporain on opère une réduction, c'est à dire que l'on veut essayer de signifier que l'œuvre est dans un contexte juste par rapport à notre actualité ; alors que c'est notre actualité qui est en écho de l'œuvre : l'œuvre est un chef d'œuvre alors c'est conclu. A n'importe quel moment de l'histoire des hommes, tant qu'ils vivront dans une communauté agissante qu'on appellera politique, l'œuvre sera contemporaine. Ça c'est une bêtise de la modernité dramaturgique. Reste l'hypothèse du dix-septième, ce qui est intéressant c'est que quand on le fait en dix-septième, on a des contemporains qui regardent une mise à distance conventionnelle d'une œuvre qui regarde une autre mise à distance. On voit bien le temps qui passe et on voit bien la récurrence des problèmes.

La toge d'humilité est la question la plus complexe car il s'agit d'un rituel qui est un rituel romain, qui n'a pas d'équivalence chez les Elisabéthains et qui n'a pas d'équivalence contemporaine stricte. Alors après on les imagine, et on en arrive à une superposition de trois axes : l'axe laïque, le vote, qui est dénué d'essence religieuse ; j'apporte ou je n'apporte pas ma voix pour qu'il soit consul. Donc on est dans cet axe là qui existe et dont on peut retrouver une permanence contemporaine évidemment, romaine d'une certaine façon, et bien sûr élisabéthaine. Il y a une autre entrée qui est l'entrée religieuse, qui est à côté. Alors elle est chez les Romains la statuaire ; c'est à dire qu'on lui demande de se mettre dans une position d'humilité fixe, en trois dimensions. (...) La question de *Coriolan* est la question de César, appuie-toi sur la plèbe et pouvoir tu prendras, débarrasse toi du sénat et déifie-toi. La toge d'humilité propose bizarrement, dans cette apologie du jeu, une déification, c'est à dire une mise à distance énorme de la réalité profonde de l'individu. Si on se met dans le contexte d'une Europe déchirée entre protestants et catholiques et entre autre leur rapport à l'image, ce serait l'icône, c'est à dire que c'est l'impression de l'image religieuse accomplie, parfaite et qui crée la force de la représentation du pouvoir. Ça c'est pour la période élisabéthaine, et si on va dans le contemporain, bien évidemment c'est le télévisuel, le journal de vingt heures. La dernière dimension, c'est la dimension médiatique, c'est à dire l'organisation, la comédie de la représentation, d'où le cadre qui descend, la houppette comparée à une hostie, le gars qui est maquillé, qui est mis en place. Donc tout est faux, et ça marche.

Je crois que l'idée principale c'était le cadre. Si on l'avait fait simplement en terme de statuaire, on n'aurait pas vu que l'on guide l'œil. Alors que là on voit bien que l'on guide l'œil, c'est à dire qu'à l'intérieur du cadre l'image peut exister. En réalité, elle s'affranchit de la vulgarité de ce qui est à côté ; on l'a cadrée, elle est définie dans un espace de pureté.

CA : Quels sont pour vous les principaux mouvements qui sous-tendent la tragédie ?

Schiaretti : J'ai redécoupé la pièce pour que les acteurs évitent d'intégrer la scansion en actes et en scènes qui pourrait mener à quelque chose de pas tout à fait juste. J'ai fait un grand geste qui part du début jusqu'à Volumnia accueillant son fils, ce qu'on appelle nous le triomphe de Coriolan. J'en ai fait un deuxième qui couvre tout le parcours du pouvoir jusqu'au bannissement et la défaite de Volumnia. Et j'en ai fait un troisième qui va jusqu'au triomphe de Volumnia. Ce qui laisse la fin en épilogue. Si j'avais fait le découpage normal, la fin aurait été une sorte de revendication théâtrale, de happy-end tragique ; enfin il meurt, il y a une rédemption par rapport à la théâtralité de sa mort ; il a rien compris mais qu'est-ce qu'il est bien mort. Moi je disais mais non, la pièce est finie quand Volumnia a pris le pouvoir. Derrière on sait plus quoi faire des deux autres, ils ont un devenir inutile. Le découpage permet aux acteurs d'abîmer la scène. Je ne me suis pas posé la question d'une théâtralité qui aurait offert le corps de Coriolan, justement je m'arrange pour le faire disparaître. Son corps au sol est ridicule ; c'est une poupée, ce n'est même pas un héros.

L'autre secret de fabrication, c'est une unité d'espace maintenue dans l'Acte III. Il y a toujours une permanence de la cité. Il y a le camp des nobles à jardin, le peuple à cour, et l'eau et le sang qui refoulent au milieu. Les deux factions sont présentes sur scène alors que la pièce peut suggérer un déplacement de l'une à l'autre. Moi j'ai choisi de garder cette simultanéité jusqu'au discours de Volumnia.

CA : Pouvez-vous me parler du décor, ou de l'absence de décor de votre production ?

Schiaretti : La métonymie du décor est une métonymie d'essence vulgaire ; elle est une paraphrase du politique qui est très employée ; j'ai vu les artistes jouer et dire « Shakespeare dans les égouts de la politique ». Au-delà de ça, la cloaca maxima, le grand égout de Rome qui passait sous le sénat. Historiquement c'est vrai. Et puis après l'anus. Ce qu'on voit c'est un petit trou par lequel on fait circuler tout, l'ordure et les hommes, et de l'un à l'autre il y a seulement un écart qui est celui du vivant et du mort. Ça fonctionne de la même manière pour les eaux sales et les humains.

Le voulais aussi qu'on imagine un théâtre dont on aurait enlevé la scène. On aurait enlevé la scène du TNP et on serait tombé sur un sol en béton avec un endroit pour nettoyer le plateau.

On oblitère les dessous de scène en donnant l'impression que la structure du théâtre est mise à nu pour rendre crédible cet égot. Il y avait une volonté d'être dans un espace qui est celui du centripète, c'est à dire que l'acteur jouant peut difficilement échapper à la tentation inévitable et physique d'arriver au centre. Et le centre qui peut être considéré comme l'aboutissement de la démarche est aussi celui qui nous rapproche de la sortie.

CA : Nous avons parlé de la centralité du corps de Rome et du corps de Coriolan. Selon vous, quelle est l'importance des blessures et des mutilations dans la pièce ?

Schiaretti : Je me suis interdit d'être trop sur ce terrain là. Très vite si on se pose la question de la mutilation et du démembrement, on arrive sur des terrains qui sont parapsychanalytiques et qui peuvent, dans le travail de l'acteur, oblitérer la générosité nécessaire pour être dans l'exposition politique. C'était un choix. On pourrait tout à fait monter *Coriolan* en se disant : la question politique est subsidiaire et la question fondamentale est matricielle. Il y a évidemment un complexe de castration constant. Il y a une peur de perdre l'intégrité de son corps. Ca c'est une chose qui existe et une des façons de le résoudre c'est le nom. Le nom est la preuve de l'intégrité de l'individu. On voit bien que Coriolan n'arrête pas de perdre son nom. Il va mettre une pièce entière à accepter d'être découpé. J'ai l'impression que cette question de l'intégrité du corps existe et que l'une des questions de Coriolan c'est précisément de la conserver, tout en allant dans des lieux qui sont des lieux de danger. Alors, il ne veut pas montrer les cicatrices qui sont les marques d'un découpage supposé. J'ai introduit un boucher dans les serviteurs d'Aufidius parce que dans la trinité des trois serviteurs, moi je voyais l'Eucharistie. L'un apporte du pain, l'autre apporte du vin, et l'autre apporte un hachoir. On a la version sublimée de l'Eucharistie. Pour Coriolan, qui veut préserver l'intégrité de son corps, la question est de ne pas être mangé. C'est une pièce sur le cannibalisme. Que l'on mange de façon civilisée ou de façon barbare, il y a toujours cette pulsion qui est une pulsion tribale. Au tout début du spectacle, on entend des bruits de chiens qui mangent et qui rappellent le premier état organique du rapport au monde qui est celui de dévorer, de manger. Ensuite, la première question rhétoricienne est celle de l'organisation de cette pulsion. Elle existe à tous les étages de la société, même chez Coriolan et Volumnia.

### **3) Entrevue avec Michel Raskine, *Périclès*, les Nuits de Fourvière, Lyon, 2006.**

CA : Vous avez choisi de mettre en scène la pièce avec seulement onze acteurs, en jouant sur les doublons. Est-ce qu'il s'agissait pour vous d'une nécessité.

Raskine : Ce qui est fondamental dans *Périclès*, en dehors des choix esthétiques, c'est la répartition des acteurs. Les doublons sont toujours une indication très forte des choix de dramaturgie. En revanche, je ne voulais pas que Gower et Périclès jouent d'autres rôles, même si par la suite il est devenu évident que Gower endosse le rôle de Cérimon, le sage. Ensuite, il est assez courant que les pères et les filles soient joués par les mêmes acteurs et actrices. Ce qui est plus original, c'est le doublon entre la nourrice et Hélicanus, les figures amicales qui protègent Périclès. Là, on est au cœur des questions de mise en scène de *Périclès*. C'est sans doute l'une des pièces de Shakespeare les plus ouvertes.

Il y a tellement de lieux, et notamment de lieux simultanés, que le metteur en scène est amené à faire des choix importants. D'ailleurs, je ne comprends pas pourquoi la pièce n'est pas montée plus souvent en France.

CA : Pourquoi l'avez-vous choisie pour les Nuits de Fourvière ?

Raskine : J'avais travaillé dessus avec Planchon lorsque j'étais son assistant. Elle m'était donc assez familière, mais suffisamment lointaine pour ne pas que je sois impressionné par ce qu'en avait fait Planchon. Je trouvais la pièce assez idéale pour Fourvière et pour le plein air. Il faut une œuvre assez vaste, assez multiple. Pour le plein air, il faut aussi une œuvre qui soit très adressée au public. Le fait qu'il y ait un narrateur dans la pièce, Gower, était très important pour moi. Je n'ai pratiquement rien coupé dans le rôle de Gower. Je lui ai même rajouté du texte pris à d'autres personnages. Pour moi, il y a deux fils conducteurs dans la pièce : Périclès et Gower.

CA : Pour revenir sur le lieu et sur le théâtre en plein air. Auriez-vous monté la pièce différemment pour un théâtre à l'italienne ?

Raskine : C'est difficile de répondre maintenant que c'est fait. C'est vrai qu'il y a beaucoup de scènes en extérieur dans la pièce. Il y a les scènes maritimes et leur récit. On perdrait sans doute quelque chose en le montant à l'intérieur, c'est certain. Je pense que le travail en extérieur oblige à un jeu où l'on s'adresse au public, parce qu'il y a une certaine dispersion de l'écoute et du regard. Il était important de le faire la nuit pour que le regard du spectateur ne quitte pas la scène.

CA : Pour revenir à Gower, c'est un narrateur mais vous avez aussi choisi d'en faire un metteur en scène. Est-ce que pour vous c'était quelque chose de suggéré par le texte ?

Raskine : Complètement. Je l'ai renforcé mais c'est déjà dans le texte de Shakespeare. Le fait qu'un jeune poète convoque un poète d'avant lui, mort, pour venir raconter une histoire qu'il a lui-même écrit, c'est une invention dramaturgique géniale. Mais ça malheureusement c'est un peu perdu parce que personne ne connaît Gower en France. Ce qui est extraordinaire c'est la subtilité des interventions de Gower. Il connaît l'histoire parce qu'il la raconte, parfois il se laisse surprendre par elle, parfois il la résume, parfois il nous la confie. Si ça ce n'est pas un metteur en scène ? Il est une figure purement théâtrale.

CA : Le personnage de Gower a un disciple que vous introduisez dans votre production. Est-ce une manière pour vous de représenter Shakespeare sur scène.

Raskine : L'acteur du disciple m'a fait remarquer que le spectacle se clôt sur lui, sur le disciple. Gower transmet l'histoire au jeune poète, qui bien entendu pourrait être Shakespeare. Cela me permet d'aborder une question centrale à la pièce qui est celle de la transmission. Comment on se survit à soi même par sa descendance. C'est l'obsession de Périclès et je l'ai amplifiée en introduisant le disciple de Gower.

CA : Vous utilisez un cercueil et une trappe pour faire disparaître et apparaître certains des personnages. Que pensez-vous de l'importance de l'enfouissement et de la résurgence des personnages qui est l'un des motifs centraux de la pièce ?

Raskine : C'est effectivement une pièce de la résurgence et même de la résurrection. Il y a la résurgence physique de Thaisa et la résurrection de Périclès. Pour ce qui est de la trappe et du cercueil, c'est lié à l'économie théâtrale de cette mise en scène. Ce n'est pas parce que ça se passe sur quinze ans et dans un grand nombre de lieux qu'il faut un théâtre riche. J'ai voulu plutôt aller vers un théâtre de tréteaux. Moi, j'aime le recyclage des objets de théâtre. Le cercueil de Gower est aussi le coffre dans lequel Thaisa est jetée à la mer.

L'autre élément central de la pièce c'est la constitution du trio Périclès/Thaisa/Marina. Les trois personnages ne sont confrontés qu'une fois. Moi je fais partie des gens qui ne pensent pas que la fin de *Périclès* est une fin ratée ou bâclée. Si on lit bien attentivement la pièce, c'est une fin amère et pas une fin heureuse. A partir du moment où Périclès confie Marina, Shakespeare décide de le rendre mutique, et ça c'est prodigieux. Normalement, il est absent de la scène. Pour moi, il était important qu'il soit présent mais mutique. Le relais du langage est pris par Marina. C'est toujours par la parole que Marina se sauve, et non par l'action. Ensuite il y a la scène de confrontation entre Périclès et Marina. A partir du moment où Périclès est identifié comme père, Marina ne parle plus. Elle n'a qu'une réplique : 'mon cœur a hâte de se fondre dans le sein de ma mère'.

CA : Vous dites que la fin de la pièce n'est pas heureuse. Vous avez pourtant largement accentué le potentiel comique de la pièce.

Raskine : J'ai souhaité que les moments drôles soient très drôles et que les moments graves soient très graves. À la fin, on termine sur une image de mort ; l'enterrement de Gower. Même la joie des retrouvailles est une joie incomplète. Ceci dit, les scènes tragiques ne sont pas en majorité dans *Périclès*. C'est l'histoire d'un destin tragique, mais c'est plus une comédie qu'une tragédie. Il y a aussi l'invraisemblable acte du bordel qui est par essence tragi-comique. Les personnages sont dotés d'humour, à l'exception de Périclès qui est un personnage sans humour.

CA : Est-ce que vous iriez jusqu'à dire que c'est un personnage vide ?

Raskine : C'est un très étrange personnage de théâtre. Moi je le trouve très proche de Don Quichotte avec son armure rouillée. Ce qui est frappant, c'est l'extrême solitude du personnage et c'est la façon dont il subit les événements. C'est dit dans le texte de Gower : il est comme une coquille de noix à la surface des flots. C'est un personnage qui est agi. En cela, il est vide, mais il faut se méfier du sens du mot vide. Dire qu'il est vide, ce serait ignorer sa grande richesse psychologique. En même temps, c'est un homme politique qui est capable de prendre des décisions politiques. Il vit ce que tous les êtres humains redoutent ; c'est la perte de l'être aimé. Ce n'est pas un personnage vide mais plutôt un personnage en creux. C'est un rôle difficile. Ce qui est difficile, c'est de jouer le passage du temps. Et puis il est assez peu actant, il est toujours en train de subir.

CA : Une question sur le travail de l'espace. Vous avez une structure en étage cachée par des voiles, une scène divisée en deux par une ligne de lumière, vous avez l'espace du pantomime. Quelle importance avait pour vous ce découpage de l'espace entre verticalité et horizontalité ?

Raskine : Les divisions dont vous parlez restent assez perméables dans la production. Il y avait en revanche une question qui était propre à Fourvière : doit-on restituer le mur du théâtre antique ? Dans l'Odéon, il nous paraissait intéressant de réintroduire un mur derrière la scène, mais un mur qui puisse devenir transparent pour laisser paraître en arrière-plan les lumières de la ville. L'idée maîtresse du décor, c'était surtout le bateau, c'est à dire le théâtre comme pont de bateau et le pont de bateau comme théâtre. Tout le monde sait que les premiers machinistes étaient des marins et que beaucoup de termes théâtraux viennent de la marine. Il y avait aussi l'idée de travailler sur une espèce de voile et de constituer des espaces adaptables.

CA : Dernière question. Je voudrais vous donner juste un mot et vous demander ce que signifie ce mot pour vous dans le contexte de *Périclès*. Le mot est 'blessure'.

Raskine : Il entre complètement dans le vocabulaire de la pièce. Il s'applique presque en priorité au personnage de Périclès. C'est l'histoire d'une gigantesque blessure, d'une blessure fondamentale. Est arrivé à Périclès ce que nous redoutons, c'est à dire la blessure. Non pas la blessure d'amour mais la blessure de la perte de l'amour, la blessure de la perte. De ce point de vue, la part tragique de la pièce est entièrement portée par Périclès. C'est peut-être ce qui fait l'originalité de la pièce. On a un personnage tragique dans un monde comique. Cela rejoint aussi l'idée de son manque d'humour. Il n'a pas d'humour dans la mesure où il n'a pas de distance. La blessure de la perte fait qu'il n'a pas d'humour, donc pas de distance, donc une immense souffrance qui est à peine améliorée par ses retrouvailles avec Thaisa. De toute façon cet amour perdu ne peut pas se reconstituer. La blessure ne peut pas se refermer.