



HAL
open science

Mises à mort mises en scène. Les machinations mortelles dans El castigo sin venganza (Lope de Vega, 1631, publ. 1634) et Women Beware Women (Middleton, c. 1621, publ. 1653)

Clotilde Thouret

► **To cite this version:**

Clotilde Thouret. Mises à mort mises en scène. Les machinations mortelles dans El castigo sin venganza (Lope de Vega, 1631, publ. 1634) et Women Beware Women (Middleton, c. 1621, publ. 1653). Littératures classiques, 2010, Le théâtre, la violence et les arts en Europe (XVIe-XVIIe s.), 73, pp.299-310. hal-02903115

HAL Id: hal-02903115

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903115>

Submitted on 20 Jul 2020

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

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

Mises à mort mises en scène. Les machinations mortelles dans *El castigo sin venganza* (Lope de Vega, 1631, publ. 1634) et *Women Beware Women* (Middleton, c. 1621, publ. 1653)

Dans *Women Beware Women* de Middleton comme dans *El castigo sin venganza* de Lope de Vega, les vengeances s'effectuent à la faveur d'un spectacle dramatique ou d'un simulacre qui s'apparente à une mise en scène théâtrale¹. Au dénouement de la tragédie de l'Espagnol, le duc de Ferrare décide de supprimer son épouse Casandra et son fils illégitime Federico, devenus son amant : à cette fin, il fait attacher et recouvrir d'un voile Casandra ; il convoque ensuite son fils et lui demande de tuer un « traître » qui a fomenté un complot contre son souverain et qu'il a dissimulé dans la salle attenante. Federico assassine donc Casandra ; le duc donne immédiatement l'ordre de tuer son fils : il a assassiné sa marâtre parce qu'elle allait donner naissance à un héritier légitime. La pièce s'achève sur la présentation des deux cadavres l'un à côté de l'autre, effet d'un juste châtement, et non d'une vengeance cruelle². Pour les noces du duc de Florence, les personnages de *Women Beware Women* interprètent un masque ; ce divertissement allégorique doit effectuer trois vengeances : lors de la représentation, quatre acteurs et deux spectateurs trouvent la mort.

Ces violences meurtrières, commises grâce à un stratagème de l'ordre d'une fiction dramatique, retiennent l'attention des critiques par leur raffinement, par leur dimension réflexive, par leur similitude avec le spectacle des exécutions publiques, ou encore par leur allusion au fantasme d'un théâtre où la mort se serait pas seulement celle du personnage mais aussi celle du comédien. Elles manifestent par ailleurs la propension du théâtre à créer des images lorsqu'il représente une violence extrême, notamment pour utiliser leur puissance d'action sur les affects³. Dans une lettre à Graham Saunders, à propos des tableaux brefs qui figurent la catastrophe et la souffrance hyperbolique de Ian dans *Blasted (Anéantis)*, Sarah Kane reconnaissait la filiation avec la scène de tempête dans *King Lear* et ajoutait :

Quant à moi, j'en étais venue à un point où je ne savais plus quels mots employer, et il y avait là une faillite totale du langage. Je me suis dit : « Il va falloir que je fasse ça uniquement au moyen d'images visuelles, ce que de toute façon je fais avec le plus de bonheur. »⁴

Cette réflexion de dramaturge indique tout le bénéfice que l'analyse peut retirer à se pencher sur le rapport entre, d'une part, la représentation de la violence ou la représentation violente et, d'autre part, l'image scénique, éventuellement produite par une pièce encadrée ou ce qui s'en approche. Les spectacles macabres de Lope et Middleton permettent justement de s'interroger sur la manière dont la violence trouve à se figurer dans l'image scénique et sur les enjeux de cette représentation. Grâce à leur statut métathéâtral et à la présence de spectateurs fictionnels, on peut spéculer sur l'effet recherché par la mise en scène de la violence. En outre, si l'on voit bien comment l'idée de l'image comme puissance de production du sens peut rendre compte de la propension du théâtre à mettre la violence en spectacle, elle demande à être observée sur des exemples précis. Enfin, une fois expliqué ce que la violence fait au théâtre, il faut également se demander ce que le théâtre, par le biais de l'image ou du spectacle, fait à la violence. Dans cette perspective, je ferai l'hypothèse suivante : la mise en scène de la mise à mort, est un dispositif de transformation de la violence. Elle agit de trois manières : elle la permet ; elle la renforce ; elle change sa nature, ou, du moins, cherche à le faire.

***El castigo sin venganza* : dissimulation du châtement et légitimation du pouvoir**

¹ Voir les arguments en annexe. Les références à ces deux pièces sont tirées des éditions suivantes : Thomas Middleton, *Women Beware Women*, dans *Five Plays*, éd. B. Loughrey et N. Taylor, Londres, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1988 ; Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, éd. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1993, et pour la traduction, *Le Châtiment sans vengeance*, trad. R. Marrast, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, t. I, dir. R. Marrast, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994. Pour *Women Beware Women*, je reprends ponctuellement la traduction de M.-P. Ramo pour la mise en scène de Dan Jemmett en 2004 : *Women Beware Women / Femmes gare aux femmes*, s. l., Kargo/L'Éclat, 2004.

² Sur la mise en spectacle des massacres et le recul progressif de l'horrible dans le théâtre de Lope, voir l'article de Florence d'Artois dans ce volume ; le dénouement du *castigo sin venganza* montre les hésitations du dramaturge à ce moment de sa carrière : dans la version manuscrite, les cadavres restent en coulisses alors qu'ils sont exhibés dans la version publiée – seule version que je considère ici.

³ R. Rizzoli, *Representation and ideology In Jacobean Drama. The Politics of the Coup de théâtre*, Lewiston (N. Y.), The Edwin Mellen Press, 1999 ; F. Lavocat, « Spectacle d'horreur et tragédie dans les théories du théâtre (XVI^e-XVII^e siècles) », *L'Horrible et le Risible – Humoresques*, éd. D. Bertrand, Nice, Z'édicions, n° 14, juin 2001, p. 129-147 ; Ch. Biet, « Naissance sur l'échafaud, ou la tragédie du début du XVII^e siècle », *Intermédialités*, n° 1, « Naissance », printemps 2003, p. 75-105 ; *Registres*, vol. 9/10, *Le théâtre et le mal*, Presses de la Sorbonne Nouvelles, 2005 ; *Littératures classiques*, n° 67, *Réécritures du crime : l'acte sanglant sur la scène (XVI^e-XVII^e siècles)*, éd. F. Lecercle, automne 2009.

⁴ Cité par G. Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane et le théâtre* (2002), trad. G. Bas, Paris, L'Arche, 2004.

Dans la tragédie de Lope, la mise en scène du duc permet à la violence de se réaliser : elle est la ruse par laquelle le duc commet cet acte cruel sans y mettre la main lui-même et dans le plus grand secret. Avant d'envoyer son fils à la mort, il avoue en monologue la terrible douleur qui le paralyse⁵. Surtout, il lui faut absolument étouffer cette affaire pour éviter le déshonneur :

Seré padre, y no marido,
dando la justicia santa
a un pecado sin vergüenza
un castigo sin venganza.
Esto disponen las leyes
del honor, y que no haya
publicidad en mi afrenta
con que se doble mi infamia.
Quien en público castiga
dos veces su honor infama ;
pues después que le ha perdido,
por el mundo le dilata.⁶

L'histoire imaginée par le duc maquille donc la vengeance d'honneur en conspiration politique dont il serait la victime. Elle possède en outre une puissance dramatique et spectaculaire très forte, alors même que les deux morts violentes restent invisibles pour le spectateur. Casandra est attachée et baillonnée dans une salle voisine, que la scène du *corral* figure par l'un de ses compartiments et qu'une tenture dérobe au moins en partie à la vue du public. Le duc ordonne à son fils de tuer le « traître » mais il demeure à la porte de la salle ; les mots qu'il prononce décrivent brièvement le crime en temps réel :

Aquí lo veré ; ya llega ;
Ya con la punta la pasa.
Ejecute mi justicia
Quien ejecutó mi infamia.⁷

Il appelle alors la garde, les gentilshommes et les serviteurs, en l'accusant d'avoir assassiné sa marâtre ; Federico paraît, égaré, l'épée nue à la main ; il a vu le visage de sa victime mais il doit s'interrompre : il sort poursuivi par le marquis Carlos Gonzaga ; le temps d'un bref dialogue, ce dernier revient annoncer la mort du jeune homme :

MARQUES – Ya
queda muerto el Conde.
DUQUE – En tanta
desdicha aun quieren los ojos
verle muerto con Casandra.
(*Descúbrales.*)
MARQUES – Vuelve a mirar el castigo
sin venganza.
DUQUE – No es tomarla
el castigar la justicia.
Llanto sobra, y valor falta ;
pagóla maldad que hizo
por heredarme.
BATIN – Aquí acaba,
senado, aquella tragedia
del castigo sin venganza,
que siendo en Italia asombro,
hoy es ejemplo en España.⁸

Pour esquiver une grande partie du spectacle sanglant, la représentation du meurtre n'en livre pas moins toute l'énergie. Lope mobilise plusieurs procédés qui donnent à une représentation indirecte une efficacité qui

⁵ *El castigo sin venganza*, Acte III, v. 2866-2881.

⁶ Acte III, v. 2846-2857 : « Je serai père, non mari, et la sainte justice appliquera à un péché sans vergogne un châtiment sans vengeance. Voilà ce que disposent les lois de l'honneur, qui interdisent de publier l'outrage qui m'est fait, sous peine de redoubler mon infamie. Qui châtie au su de tous fait deux fois opprobre à son honneur, car après l'avoir perdu, il en répand le bruit dans le monde. » La mise en œuvre de la ruse souligne d'ailleurs la nécessité de la dissimulation par l'étoffe qui recouvre la duchesse adultère. Sur la possibilité de la vengeance comme acte de justice, voir V. Dixon et A. A. Parker, « *El castigo sin venganza* : Two Lines, Two Interpretations », *Modern Language Notes*, vol. 85, 1970, n° 2, p. 157-166.

⁷ Acte III, v. 2972-2975 : « Je le verrai d'ici... Il approche... Il la transperce de la pointe de son épée. Qu'il soit l'instrument de ma justice celui qui a été l'instrument de mon infamie. »

⁸ Acte III, v. 3008-3021 : « LE MARQUIS : C'est fait, le comte est mort. LE DUC : Dans l'immense malheur qui m'accable, mes yeux veulent le voir mort auprès de Casandra. *Il découvre les deux cadavres.* LE MARQUIS : Contemple encore une fois le châtiment sans vengeance. LE DUC : Quand la justice châtie, elle ne se venge pas. Les lamentations sont superflues, il faut montrer plus de courage. Il a payé l'action scélérate qu'il avait commise afin de recueillir ma succession. BATIN : Ici finit, illustre assemblée, cette tragédie du *Châtiment sans vengeance* qui, après avoir stupéfié l'Italie, est aujourd'hui offerte en exemple à l'Espagne.

compense largement la frustration visuelle : la préparation des crimes, le rythme frénétique de l'action, la description teichoscopique qui oblige le spectateur à imaginer un crime qui se déroule dans un espace contigu de la scène, la présence des armes ensanglantées et, enfin, l'exhibition des corps des victimes. Véritable tableau final, ce spectacle macabre cristallise la violence qui s'est déroulée hors-scène ; il la « rassemble » et la rend visible. L'image scénique vient alors renforcer la violence de l'acte : elle suscite l'effroi et son caractère emblématique donne à l'histoire son statut d'exemple, souligné par l'adresse directe des derniers mots aux spectateurs⁹.

Dans un article intitulé « Image et violence », Jean-Luc Nancy a posé la question de « ce qui peut lier de manière particulière l'image à la violence et la violence à l'image », en partant de l'idée que la violence se fait toujours image et que l'image est toujours violence¹⁰. La violence en effet se différencie de la force parce qu'elle veut laisser sa marque sur l'objet sur lequel elle s'exerce ; elle veut en faire le signe de sa rage. Quant à l'image, sa violence tient à sa vérité : elle est plus que la chose qu'elle représente, elle en rassemble la dispersion dans une unité qui s'impose et fait impression. « Violence et vérité ont en commun l'acte automonstratif, et le cœur de cet acte aussi bien que son effectuation sont dans l'image¹¹. » Cette réflexion permet de mieux comprendre comment l'image peut aussi seconder la violence et pourquoi elles se rencontrent si bien : image et violence ont une logique commune, celle de marquer la victime de la violence et de s'imposer au spectateur, à son imagination et à son esprit.

Au dénouement du *castigo sin venganza*, l'image scénique composée par les deux cadavres est présentée aux personnages présents, c'est-à-dire virtuellement au peuple et finalement au public. Elle constitue un pivot dans l'action du duc parce qu'elle opère la conversion de la violence vengeresse en justice divine et en force politique légitime. Grâce à la ruse du double crime, le spectacle macabre consolide en effet le pouvoir du duc, alors que la guerre civile menaçait au début de la pièce, et montre qu'un souverain qui fait taire ses passions a désormais remplacé le tyran débauché¹². La présentation finale des cadavres transforme ainsi la violence spectaculaire en image puissante à la fois sur le plan théologique et sur le plan politique : la violence y est contenue, maîtrisée et instrumentalisée pour refonder le pouvoir ducal.

***Women Beware Women* : le spectacle comme révélation**

Représenté à l'occasion des noces duc de Florence avec Bianca, le masque devrait être l'instrument de trois vengeances. Livia et Guardiano, metteurs en scène du masque, font cause commune pour se débarrasser d'Isabella et d'Hippolito : Livia pour venger la mort de Leantio, tué par Hippolito et qu'elle aimait éperdument ; Guardiano pour laver son honneur terni par la liaison incestueuse entre Isabella, sa bru, et Hippolito. Pour ce dernier, ils ont prévu un piège mortel : au signal donné par Guardiano (il tapera du pied sur les planches), la trappe s'ouvrira sur des piques acérées. Si ce premier stratagème s'enraye, Cupidon décochera des flèches empoisonnées sur le malheureux comédien. Isabella, quant à elle, décide de profiter de l'occasion du masque pour tuer sa tante Livia, qui a livré son honneur et sa vertu à son oncle par son mensonge. Enfin, Bianca souhaite supprimer le vertueux cardinal, frère du duc, qui lui a déconseillé le mariage et qu'elle soupçonne de vouloir prendre le pouvoir : elle invente un anti-masque au cours duquel elle lui fera servir une coupe empoisonnée¹³.

Mais les machinations des uns troublent celles des autres, et rien ne se déroule exactement comme prévu. La nymphe-Isabella, pour son sacrifice à Junon-Livia, fait brûler un encens aux vapeurs délétères et fatales. Avant de s'effondrer, dans sa réponse à la nymphe, Junon-Livia jette une poudre dorée (*flaming gold*) sur Isabella qui tombe raide morte. Hippolito, qui interprète l'un des amants de la nymphe, s'en aperçoit et tape du pied de rage : la trappe s'ouvre mais c'est Guardiano qui y tombe – et y meurt. Cupidon n'a pas oublié sa mission et décoche une flèche empoisonnée qui touche Hippolito ; celui-ci explique au duc, qui s'étonne de ce que le spectacle ne suit pas l'argument qu'il a lu, ce qui vient de se dérouler sous ses yeux. Puis les souffrances et la faiblesse s'emparent du duc : les jeunes pages de l'anti-masque, qui incarnaient Hébé, Ganymède et Hymen, ont confondus les coupes et il meurt du poison qui était destiné au cardinal. De désespoir amoureux, Bianca

⁹ D'autres présentations de cadavres obéissent à une logique similaire ; par exemple : les corps décapités des parents et de la sœur d'Isabella dans la tragédie éponyme de Luperco Leonardo de Argensola (1559-1613), le cadavre d'Horatio exhibé par son père Hiéronimo dans *The Spanish Tragedy* (1585) de Thomas Kyd.

¹⁰ J.-L. Nancy, « Image et violence », *Le Portique* [en ligne], n° 6, 2000.
(URL : <http://leportique.revues.org/index451.html>)

¹¹ *Ibid.*, p. 5. Je résume ici très succinctement le propos de l'article.

¹² L'étoffe qui recouvre Casandra renvoie au manteau dans lequel se drapait le duc pour ses nuits de débauche, au début de la pièce : elle fonctionne comme le signe du péché que le duc a rejeté et qui s'est déplacé sur son épouse.

¹³ Un anti-masque précède le masque : il représente traditionnellement les forces du désordre et de la discorde, que viendront disperser dans un second temps les figures de l'harmonie et des vertus ; celles-ci sont le plus souvent interprétées par les courtisans eux-mêmes, les personnages de l'anti-masque étant attribués à des comédiens professionnels.

embrasse le cadavre et en meurt. Le cardinal conclut : « *So where Lust reigns, that prince cannot reign long* »¹⁴. Pour mesurer toute la portée de ce dernier vers, il importe de se souvenir que l'action est située dans la ville de Machiavel¹⁵.

La rapidité avec laquelle les victimes tombent les unes après les autres est étonnante : en quelques minutes, les cadavres des six personnages principaux de l'intrigue couvrent la scène. L'effet de sidération est d'autant plus fort que le public ne connaît qu'une partie des stratagèmes et que les apartés qui annoncent les intentions meurtrières précèdent de très peu les crimes eux-mêmes. Ce refus d'informer complètement les spectateurs est l'une des originalités de la pièce. Par ce biais, la dramaturgie construit une équivalence presque exacte entre, d'une part, le rapport des spectateurs internes avec le masque et, d'autre part, le rapport des spectateurs réels avec la représentation. De surcroît, la scénographie comme les réactions du duc manifestent cette reduplication du rapport scène-salle sur la scène. Bianca, le duc, le cardinal et leur suite se placent en effet sur la galerie (*l'upper-stage*), qui surplombe le plateau où se déroule le masque, les spectateurs externes faisant face à leurs doubles fictionnels de manière évidente¹⁶. Le duc exprime sa surprise à plusieurs reprises : au moment de l'anti-masque, après la mort d'Isabella et la chute de Guardiano, et enfin, lorsqu'il voit Hippolito blessée par une flèche véritable.

DUKE – But soft ! Here's no such person in the argument
As these three, Hymen, Hebe, Ganymed.
The actors that this model here discovers
Are only four : Juno, a nymph, two lovers.

DUKE – She falls down upon't ;
What's the conceit of that ? [...]
This swerves a little from the Argument [...].

DUKE – Why sure, this plot's drawn false, here's no such thing.

DUKE – I have lost myself in this quite.¹⁷

Ces apartés ponctuent avec régularité le *crescendo* du massacre ; ils renvoient toujours plus exactement le spectateur à son propre étonnement puisqu'il ne s'attendait pas lui non plus à un tel dérèglement. L'horreur se conjugue à la stupéfaction voire à l'incrédulité pour produire un effet de saisissement. Celui-ci tient en outre à trois autres facteurs. Premièrement, la pièce joue explicitement avec le fantasme d'un *snuff theatre* qui a cours à l'époque, et tout particulièrement dans les traités des adversaires les plus virulents du théâtre¹⁸. Deuxièmement, le divertissement aristocratique au registre élevé provoque une rupture de style avec la représentation, somme toute assez mimétique et prosaïque, de la société florentine. Troisièmement, la sidération suscitée par le carnage final tient au grotesque qui s'en dégage. On hésite en effet entre le rire et l'horreur : la multiplication rapide des cadavres, tout comme le motif du piège qui se retourne contre celui qui l'a mis en place confère au masque une tonalité farcesque et sa réalisation scénique se rapproche inévitablement d'un morceau de *slapstick*. La chute de Guardiano dans la trappe mortelle, après les coups de pied d'Hippolito donnés à contretemps, est exemplaire à cet égard. Plus généralement, le quiproquo fatal, le doublement d'une machination par une contre-machination et la ruse qui débouche sur un massacre superposent une structure comique à une structure tragique ; ces procédés déstabilisent, voire font exploser les cadres de la tragédie, ce qui relève précisément de la catégorie du grotesque tel que le définit Wolfgang Kayser¹⁹ : le rire grotesque naît de la prise de conscience d'une abolition de l'ordre, de la cohérence et du sens. Les interventions du duc interloqué thématisent cette irruption du désordre : « l'intrigue est dérégulée », « qu'est-ce que cela veut dire ». De manière plus indirecte, elles identifient la violence

¹⁴ Acte V, scène 2, v. 227 (« Où la luxure est souveraine, un prince ne règne pas longtemps »).

¹⁵ Sur la diffusion des écrits et de la philosophie de Machiavel en Angleterre, voir A. Petrina, *Machiavelli in the British Isles*, Farnham, Ashgate, 2009.

¹⁶ Acte V, scène 2, didascalie : « *Enter above DUKE, BIANCA, LORD CARDINAL, FABRITIO, and other CARDINALS, LORDS and LADIES in state* ».

¹⁷ Acte V, scène 2, resp. : v. 65-68 : « C'est étonnant ! aucun personnage de la pièce ne ressemble à Hymen, Hébé ou Ganymède. Dans le canevas, il n'y a que quatre comédiens ; Junon, une nymphe et deux amants. » ; v. 119-120 et v. 123 : « Tiens, elle est tombée. Qu'est-ce que cela veut dire ? [...] cela s'écarte un peu de l'argument » ; v. 130 : « Maintenant c'est certain : l'intrigue est dérégulée, ce n'était pas prévu » ; v. 143 : « Je suis complètement perdu ».

¹⁸ F. Lecerclé, « Décontextualisation et réversibilité : l'anecdote dans la polémique anglaise sur le théâtre (1570-1630) », Actes du colloque « Les anecdotes dramatiques » (à paraître aux PUPS en 2010), deuxième volet de la série « La théorie subreptice : l'anecdote dans divers champs du savoir, de la Renaissance aux Lumières ». Cet imaginaire fait fond sur des anecdotes de l'Antiquité qui racontent que des condamnés à mort étaient invités à interpréter, ou plutôt, à prendre la place des personnages au destin tragique pour l'exécution de leur sentence.

¹⁹ W. Kayser, *Das Grotteske* (1957) : « L'épouvante mêlée d'un sourire a son fondement dans l'expérience que ce monde qui nous est familier, établi dans un ordre en apparence solide, nous devient étranger soudain, se laisse envahir par des puissances insondables, perd toute force et toute cohésion, pour s'abolir enfin avec toutes ses structures » (cité par D. Hiel, *Le grotesque*, PUF, « Que sais-je ? », 1997, p. 13).

à ce qui transgresse les règles ; au cœur du spectacle, qui est par excellence ce qui est soumis à des règles et à des conventions, elle brise un ordre.

Le discours qu'Hippolito prononce avant sa mort est tout entier gouverné par l'idée de révélation, qui s'attache au spectacle-massacre : explication au duc de la double vengeance, prise de conscience du péché qui rongeaient tous les acteurs du masque, intuition du châtement qui s'effectue malgré les hommes²⁰. La proximité de la mort illumine également le duc, mais à son insu :

DUKE – Upon the first night of our nuptial honours
Destruction plays her triumph, and great mischiefs
Mask in expected pleasures ! 'tis prodigious !²¹

Il comprend en effet que le masque dissimulait une vengeance sanglante, mais il ne perçoit pas l'ironie de ces mots qui renvoient également à ses propres actions : ses plaisirs l'ont mené au crime – au tout premier chef, la séduction de Bianca – et, s'il espère réparer sa liaison illégitime par un mariage, les conséquences morales et politiques de ses vices sont irréparables. Plus largement, ces vers soulignent le pouvoir de révélation du double artifice qu'est le masque, à la fois spectacle et stratagème. La métamorphose d'une intrigue amoureuse en tourments infernaux montre que les plaisirs luxurieux ont couvert la corruption morale ; la structure de dévoilement renvoie métaphoriquement à ce qui est à l'origine de cette violence meurtrière et qui avait été relégué hors-scène : le viol de Bianca. Ainsi, la pièce intra-fictionnelle met au jour la violence sous-jacente des rapports de dominations qui corrompent.

Cette perspective de la révélation permet de mieux comprendre la manière dont s'articulent spectacle et violence. Dans ce dénouement tragique, la force symbolique du spectacle tient aux corps empoisonnés : ils composent l'image violente, qui marque le spectateur. À l'exception de Guardiano en effet, tous les personnages meurent du poison. Or, ce châtement est particulièrement approprié parce qu'il représente littéralement la corruption morale et politique – poison spirituel – qui rongeaient les victimes. L'empoisonnement fonctionne donc comme la littéralisation d'une métaphore ; l'arme des crimes permet à la figure rhétorique de prendre corps²².

Le théâtre de cette époque met fréquemment en scène des actes violents qui s'identifient à des expressions figurées prises au pied de la lettre. La substitution du sens propre au sens figuré est par exemple un principe d'écriture de *Titus Andronicus*. À l'acte III, face aux têtes de ses deux fils décapités par ses ennemis, Titus s'exclame :

I shall never come to bliss
Till all these mischiefs be returned again
Even in their throats that hath committed them.²³

Renfoncer les crimes dans la gorge du coupable : le banquet cannibale se chargera de le faire. La torture finale de *The Lust's Dominion, or The Lascivious Queen* repose quant à elle sur une littéralisation complexe de la métaphore du théâtre de la vie, à laquelle recourt sans cesse le more Eleazar²⁴. Dans *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola, la reine, accusée à tort et ne parvenant pas à se disculper, se coupe la langue tandis qu'elle meurt du poison administré par son époux. L'auteur anonyme de *La tragédie du More cruel* joue de la double signification du verbe « doler » (ruser et équarrir), la ruse du maure « s'incarnant », ou se concrétisant, dans le nez coupé du seigneur Rivieri²⁵.

À la lumière de ces exemples, on comprend que la modalité selon laquelle la mise en spectacle du carnage final vaut révélation est la littéralisation d'une expression figurée. Dans *Women Beware Women*, c'est grâce à la littéralisation de la corruption intérieure par le poison que le spectacle final révèle l'origine de la violence. Ce procédé n'est pas sans évoquer le corps du supplicié chargé de « produire, en plein jour, la vérité du crime », ou

²⁰ Acte V, scène 2, v. 147-167 ; « Lust and forgetfulness has been amongst us, / And we are brought to nothing. [...] man understanding / Is riper at his fall than all his lifetime. [...] Vengeance met Vengeance, / Like a set match, [...]. But 'tis the property / Of guilty deeds to draw your wise men downward. / Therefore the wonder ceases. »

²¹ *Ibid.*, v. 171-173 : « En cette première nuit de notre fête nuptiale, la destruction a fait un triomphe, et les grands crimes ont pris le masque des plaisirs espérés ! C'est un prodige ! »

²² Le principe de la substitution du sens propre au sens figuré est d'ailleurs décliné de plusieurs manières : les flèches de Cupidon sont vraiment empoisonnées, les vengeurs dissimulateurs portent des costumes de divinités bienfaitrices ou d'innocents jeunes gens, etc.

²³ Shakespeare, *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus / La très lamentable Tragédie romaine de Titus Andronicus*, trad. J.-P. Richard, dans *Tragédies*, t. I, éd. J.-M. Déprats, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, acte III, scène 1, v. 271-273 : « je ne connaîtrai pas la félicité / Tant que ces forfaits ne seront par réexpédiés / Dans la gorge même de leurs auteurs ». Pour d'autres exemples, voir A. Tricomi, « The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey*, 27, 1974, p. 11-19 et D. J. Palmer, « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable : Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly*, 14, 1972, p. 320-339.

²⁴ *Lust's Dominion ; or, The Lascivious Queen*, (1600 ?), éd. J. Le Gay Brereton, Louvain, Librairie universitaire, 1931.

²⁵ *La Tragédie française d'un More cruel envers son seigneur nommé Rivieri, gentilhomme espagnol, sa Damoiselle et ses enfants*, publiée anonymement à Rouen vers 1608, dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI^e-XVII^e siècle)*, dir. Ch. Biet, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2006. Sur la ruse dans la pièce et ce jeu de mots cruel, voir Fabien Cavaillé, « La ruse dans la Tragédie du More cruel : une parole sans foi », à paraître dans les actes du colloque « Ruse et surveillance », organisé à l'université de Paris III en 2006.

les violences catholiques contre les protestants, qui, comme l'a montré Denis Crouzet, doivent « représenter le faux-semblant de l'hérétique, écrire la vérité d'une monstruosité sur les corps démoniaques ennemis de Dieu »²⁶. Mais, dans ces cas, la dimension symbolique ne tient pas, ou seulement rarement, à une figure prise au pied de la lettre. Par ailleurs, dans la tragédie de Middleton, la portée signifiante de la catastrophe est maîtrisée par le seul dramaturge. La signification générale du spectacle tel qu'il se déroule sous nos yeux échappe aux personnages, faute d'un point de vue suffisamment distancié et englobant. La métaphore qui prend corps dans un acte violent confère par là une logique supérieure à la violence ; elle la contraint et, dans une certaine mesure, la maîtrise en lui donnant une forme qui relève du langage. À travers ces mises en scène et grâce à ces images particulièrement efficaces, le théâtre rend visible, voire tangible, la source ou le principe de la violence. Il convertit ainsi l'image de la violence en violence de l'image, éventuellement pour lui donner une portée morale. On peut supposer que c'est ce que visait Middleton avec cette tragédie. La pièce laisse également entrevoir le rapport ambigu que le dramaturge entretient avec les pouvoirs du théâtre : les personnages du masque figurent la divinité, l'innocence et la pureté ; or, sous ces costumes, les comédiens se révéleront criminels et pécheurs. Le procédé est courant pour montrer la fausseté des apparences, mais ici il dénonce aussi le spectacle comme masque de la ruse meurtrière, autrement dit, comme voile de la violence. Parfois les hommes corrompus utilisent le spectacle pour arriver à leurs fins ; le théâtre peut se faire le véhicule de la peste morale. Cependant, et c'est sans doute l'idée de ce dramaturge proche du calvinisme, en la révélant, le mal peut se faire remède.

Annexe – Arguments

Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, 1631, publ. 1634

L'histoire est inspirée de la nouvelle de Bandello intitulée *Le marquis Niccolò III D'Este trouve son fils et la marâtre de celui-ci en adultère, et leur fait couper la tête le même jour à Ferrare*. Le duc de Ferrare mène une vie si licencieuse que ses vassaux lui conseillent de prendre femme. Il leur obéit : il envoie chercher sa future épouse Casandra, fille du marquis de Mantoue, par son fils illégitime, le comte Federico qu'il aime profondément. C'est le début de l'amour incestueux entre le fils et la marâtre. Le duc se marie mais ne se réforme pas ; délaissée par le duc, Casandra cède à ses sentiments pour Federico. Leur amour s'épanouit en l'absence du duc, parti combattre les ennemis de la papauté.

À son retour, le duc est décidé à changer de conduite et à devenir un homme vertueux. Il trouve une lettre anonyme qui dénonce les amours de Federico et Casandra et surprend une de leurs conversations qui confirme leur crime. Il décide alors de les punir. Il fait attacher et recouvrir d'un voile Casandra évanouie, puis il convoque son fils et lui demande de tuer un traître, qu'il a lié et dissimulé dans la salle attenante. Federico assassine donc Casandra. Il ordonne aussitôt de le mettre à mort, en l'accusant d'avoir tué sa marâtre parce qu'elle portait un fils légitime qui lui ôtait toute chance de devenir duc de Ferrare. Il préserve ainsi le secret nécessaire pour éviter son déshonneur. La pièce s'achève sur la présentation des deux cadavres l'un à côté de l'autre, le duc réaffirmant que son acte était juste et que c'est donc là châtement et non vengeance.

Thomas Middleton, *Women Beware Women*, c. 1621, publ. 1653

La scène est à Florence. Bianca, une belle Vénitienne, s'est enfuie de la demeure familiale pour épouser Leantio, petit marchand florentin. Ce dernier la met sous la bonne garde de sa mère mais, pendant une procession, le duc de Florence aperçoit la jeune fille ; il la désire immédiatement. Une deuxième intrigue se développe parallèlement à celle-ci : Guardiano, un courtisan, cherche à marier son pupille (riche mais parfaitement idiot) à une jeune fille du nom d'Isabella. Hippolito, oncle d'Isabella, éprouve pour elle un amour interdit ; Livia, entremetteuse rusée, sœur d'Hippolito et tante d'Isabella, favorise cet amour en faisant croire à celle-ci qu'elle est la fille d'un noble Espagnol et qu'elle n'a donc aucun lien de sang avec son oncle. Le couple incestueux accepte le mariage avec le Pupille : c'est le moyen idéal pour dissimuler leur liaison.

Pour obéir au duc, Livia et Guardiano, membres de la petite noblesse en ascension, se chargent de lui livrer Bianca. Alors que Livia occupe la mère de Leantio par une partie d'échecs, Guardiano fait visiter à la jeune fille la galerie de peintures érotiques de Livia ; la visite s'achève sur une « sculpture » qui n'est autre que le duc ; il prend la jeune fille de force (si le spectateur assiste à l'ensemble de la partie d'échecs, il ne perçoit que des bribes de ce qui se passe dans la galerie de peintures, située dans la galerie qui surplombe la scène du théâtre élisabéthain). Bianca devient ensuite la maîtresse du duc alors que Leantio se console (et s'enrichit) dans les bras de Livia. Bianca révèle leur amour au duc, qui en informe Hippolito : ce dernier, pour sauver l'honneur de la famille, tue Leantio en duel. Sous l'emprise de la colère, Livia révèle la nature incestueuse de la relation entre Hippolito et Isabella. La rage gagne Guardiano, et Isabella. Après réflexion, Livia feint la réconciliation. Elle décide d'attendre pour se venger et de s'allier avec Guardiano : ils se serviront du masque qu'ils ont proposé pour le mariage du duc et de Bianca (permis par la mort de Leantio), pour mettre leur vengeance à exécution.

²⁶ Resp. Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1975, p. 39 ; D. Crouzet, « Imaginaire du corps et violence aux temps des troubles de religion », dans *Le Corps à la Renaissance. Actes du colloque de Tours 1987*, dir. J. Céard, M.-M. Fontaine et J.-C. Margolin, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, p. 115-127.

L'argument du masque est le suivant : Isabella joue une nymphe aimée par deux hommes et qui les aime. Elle fait un sacrifice à Junon-Livia pour savoir lequel choisir. Malgré les conflits, l'issue est heureuse. Mais devant le duc, la représentation se déroule d'une tout autre manière : la nymphe-Isabella, pour son sacrifice à Junon-Livia, fait brûler un encens aux vapeurs délétères et mortelles. Avant de s'effondrer, dans sa réponse à la nymphe, Junon-Livia jette une poudre dorée sur Isabella qui tombe raide morte. Hippolito, qui interprète l'un des amants, s'en aperçoit et tape du pied de rage ; la trappe – piège qui lui était destiné – s'ouvre : Guardiano y tombe, et meurt. Cupidon décoche une flèche empoisonnée qui touche Hippolito ; celui-ci explique au duc ce qui vient de se dérouler sous ses yeux. Puis les souffrances et la faiblesse s'emparent du duc : pour se débarrasser du cardinal, frère du duc et obstacle à son pouvoir, Bianca avait confié à de jeunes pages la mission de servir avant le masque des coupes de vin, dont l'une serait empoisonnée ; mais ils ont confondus les coupes. Par repentir et désespoir amoureux, Bianca embrasse le cadavre et en meurt. Le cardinal conclut : « *So where lust reigns, that prince cannot reign long* ».