



**HAL**  
open science

## Des mots sur une feuille d'airain. Le langage à l'épreuve de la violence dans Titus Andronicus

Clotilde Thouret

► **To cite this version:**

Clotilde Thouret. Des mots sur une feuille d'airain. Le langage à l'épreuve de la violence dans Titus Andronicus. Comparatismes en Sorbonne, 2011, Le spectacle de la violence, 2, pp.31-50. hal-02903183

**HAL Id: hal-02903183**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02903183v1>**

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.

## **Des mots sur une feuille d'airain. Le langage à l'épreuve de la violence dans *Titus Andronicus***

Clotilde THOURET  
Université Paris-Sorbonne (CRLC)

A l'ouverture de l'acte IV du *Roi Lear*, Edgar, travesti en Tom le fou, fait réflexion sur son revers de fortune : puisque sa situation ne peut être pire, il n'a plus rien à craindre et il peut espérer de nouveau. Entre ensuite Gloucester, son père, guidé par un vieillard après que Cornouailles lui a arraché les yeux. Edgar revient alors sur le thème :

EDGAR – O gods ! Who is't can say « I am at the worst » ?

I am worse than e'er I was.

[...]

And worse I may be yet. The worst is not

So long as we can say « This is the worst ».<sup>1</sup>

On ne peut jamais savoir si le pire est arrivé et, à le formuler, on risque d'être démenti par les événements. Par ailleurs, dans la situation la plus terrible, le langage rencontre une limite, qui peut être simplement la mort, mais sans doute également l'incapacité de parler. Ces vers d'Edgar rappellent inévitablement la réaction de *Titus Andronicus* face aux rebondissements de l'acte III : lorsqu'il croit que sa douleur est à son comble, Marcus amène Lavinia mutilée ; l'échange de sa main contre ses deux fils, proposé par Aaron, laisse alors entrevoir l'amorce d'une inversion du cours de la fortune ; arrive enfin le pire : le messenger apporte les deux têtes de Marcus et Quintus, déclenchant le rire du général romain, qui suspend les larmes et les mots face à l'extrémité de la douleur.

Les deux tragédies indiquent ainsi explicitement une forme de hiatus entre la parole et l'expérience, quand l'homme se heurte à une très grande violence. Il ne s'agit pas pour autant de parler de faillite du langage, ce qui reviendrait à rabattre sur la Renaissance une problématique contemporaine, très fortement liée à l'après-Deuxième Guerre mondiale, à négliger la profonde confiance dans le langage partagée par les dramaturges de l'époque<sup>2</sup> et à oublier la suite du texte : *Titus* ne délaisse ni la parole ni l'écrit, bien au contraire. Cependant *The Most Lamentable Roman Tragedy of Titus Andronicus* pose de manière récurrente la question du langage et de son rapport avec la violence. Les supplications renvoient à son éventuel pouvoir face à la menace et à l'injustice. Donnant à voir des « méfaits sans nom » pour reprendre les mots de Lucius au dénouement (« wrongs unspeakable », V, 3, v. 125), démultipliant la logique de la surenchère propre au genre de la tragédie de la vengeance, la pièce interroge la capacité du langage à représenter ce sommet de violence et à exprimer ce

---

<sup>1</sup>. Shakespeare, *King Lear / Le Roi Lear*, dans *Œuvres complètes. Tragédies*, éd. M. Grivelet et G. Montsarrat, Paris, Robert Laffont, 1995, t. II, acte IV, scène 1, v. 25-28 : « Ô dieux ! Qui donc peut dire “ Le pire m'est arrivé ” ? / Pour moi, le pire c'est maintenant. [...] Il peut m'arriver pire encore. Le pire n'est pas atteint / Tant qu'on peut dire “ Voici le pire ” ». Sauf mention contraire, je me réfère à cette édition pour les tragédies de Shakespeare.

<sup>2</sup>. Dans son article intitulé, « Shakespeare and the limits of language », Anne Barton revient sur cette confiance, à la suite de Muriel Clara Bradbrook et George Steiner (*Essays. Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 51-69).

paroxysme de souffrance. Les personnages se chargent d'ailleurs d'attirer l'attention du spectateur sur cette dimension réflexive, Marcus par ses reproches au sujet des métaphores excessives de Titus (III, 1, v. 313-214), ou Chiron et Démétrius par leurs plaisanteries cruelles qui jouent des supplices qu'ils viennent de faire subir à Lavinia (II, 4, v. 1-10). La mutilation de la jeune fille dramatise d'une manière très visuelle cette mise à l'épreuve du langage tout en l'inscrivant dans un questionnement plus large sur les signes et l'interprétation. A travers ses stigmates, ses gestes obscurs, ses mots écrits dans le sable et les lectures qu'en donnent les Andronici, la représentation de *Titus Andronicus* montre la construction (ou la reconstruction) d'un code symbolique<sup>3</sup>. La pièce montre le mécanisme d'élaboration des signes et la manière dont on les interprète – ce qui revient au même dans l'*épistémè* renaissante telle que la décrit Michel Foucault<sup>4</sup>. Mais cette équivalence n'est peut-être pas si simple dans la pièce, et il se pourrait bien justement que la mise en intrigue du processus de l'écriture et de la signification annonce la reconfiguration de cette *épistémè* et la réarticulation des mots et des choses.

Je vais donc m'intéresser ici à la façon dont s'articule la violence et les codes symboliques, en particulier le langage (sous la forme du discours et de l'écriture), dans *Titus Andronicus*. La question n'est pas neuve et beaucoup de critiques qui se sont penché sur la pièce s'y sont intéressés, le plus souvent en prenant l'exemple d'un procédé ou en considérant un aspect du problème<sup>5</sup>. Elle gagnerait me semble-t-il à être envisagée à l'échelle de la pièce et à être replacée dans le mouvement de l'intrigue, notamment pour expliquer la différence entre le défilé macabre de la famille mutilée élaboré par Titus à la fin de la première scène de l'acte III et le *masque* de Tamora. Par ailleurs, Jonathan Bate remarque que lorsque les personnages ne sont pas occupés à violer, à violenter ou à se venger, ils passent leur temps à interpréter des événements et des gestes, à lire et écrire des textes et des citations, ce qui suscite une réflexion sur la puissance et les limites du langage<sup>6</sup>. Mais si, en effet, la violence met le langage en difficulté, leur relation n'est pas seulement de l'ordre d'une alternative. Ainsi, le procédé récurrent de la littéralisation des figures, qu'il soit le fait du seul dramaturge ou des personnages, entrelace le discours ou l'écrit avec l'action violente : le banquet organisé par Titus retourne littéralement les « forfaits dans la gorge de qui les commis », comme il se l'était promis en faisant parler les têtes de ses fils (III, 1, v. 270-273). Pour le dire simplement, il s'agira de voir comment, tout au long de la tragédie, se dénouent et se nouent les mots et la violence.

Au premier abord, et en particulier dans la première partie de la pièce, la violence se place le plus souvent dans un rapport antagoniste avec le langage : elle le met en difficulté, voire en échec, elle contraint les personnages à inventer de nouvelles formes, et mêmes de nouveaux codes. L'impuissance du discours éclate d'abord dans les supplications, dépourvues d'effet réel puisqu'elles ne parviennent pas à toucher celui qui va frapper : le motif se trouve

---

<sup>3</sup>. Le corps de Lavinia devient un texte à déchiffrer pour les autres personnages ; voir Philip C. Kolin, « Performing Texts in *Titus Andronicus* », dans *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York, London, Garland, 1995, p. 249-261.

<sup>4</sup>. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 44-45.

<sup>5</sup>. Eugene Waith, « The Metamorphosis of Violence in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey*, 10, 1957, p. 39-59 ; David J. Palmer, « The Unspeakable in Pursuit of the Uneatable : Language and Action in *Titus Andronicus* », *Critical Quarterly*, 14, 1972, p. 320-339 ; Albert Tricomi, « The Aesthetics of Mutilation in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Survey*, 27, 1974, p. 11-19 ; Mary Laughlin Fawcett, « Arms / Words / Tears : Language and the Body in *Titus Andronicus* », *ELH*, 50, 1983, p. 261-277 ; Heather James, « Cultural Disintegration in *Titus Andronicus* : Mutilating Titus, Vergil and Rome », dans James Redmond, éd., *Violence in Drama*, Cambridge UP, 1991, p. 123-140 ; Véronique Lochert, « *Titus Andronicus* : une violence proche et lointaine », dans *La violence au théâtre*, Paris, CNED-PUF, 2010, p. 33-49.

<sup>6</sup>. Jonathan Bate, « Introduction », dans Shakespeare, *Titus Andronicus*, Londres, Methuen, coll. « Arden Shakespeare », 1995, p. 34-35.

dans chacun des trois premiers actes, lors d'épisodes particulièrement saillants qui invitent au rapprochement (le sacrifice d'Alarbus, le viol de Lavinia, la condamnation de Quintus et Martius). Bien que Tamora appuie sa prière à Titus sur des valeurs romaines par excellence (le patriotisme, le courage guerrier, la pitié), bien qu'elle commence par poser une identité entre elle et lui afin de donner à ses larmes la capacité d'émouvoir la pitié de son auditoire (l'amour pour leurs fils combattants), Titus reste inflexible.

Dans la forêt, Lavinia cherche à convaincre Tamora d'adoucir le supplice qui se prépare : après quelques vers elle ne demande même plus à être épargnée, elle réclame seulement une mort rapide. Comme Tamora avec Titus, elle invoque leur ressemblance pour mieux l'apitoyer ; elle est femme et devrait mesurer l'horreur qui l'attend (II, 3, v. 136 et v. 147 : « O Tamora, thou bearest a woman's face », « Do entreat her to show a woman's pity »). Non seulement, le langage des larmes et de la pitié est sans force face au désir de vengeance, mais il l'alimente bien plutôt et excite sa cruauté : lorsque Lavinia en appelle à la clémence de son père pour demander en retour celle de Tamora, l'impératrice répond qu'elle prend précisément exemple sur lui, sans pitié face à ses larmes pour Alarbus, et qu'elle se venge de lui sur sa fille (II, 3, v. 158-166) ; plus haut, Démétrius engageait sa mère à écouter la jeune femme afin qu'elle fit de sa supplication l'occasion d'un triomphe de sa fureur vindicatrice (II, 3, v. 139-141). L'effet attendu de l'appel à la miséricorde s'est inversé ; bien loin de toucher l'auditeur, les paroles suppliantes peuvent exacerber sa violence.

Enfin, le dernier appel à la pitié entérine la vanité des larmes et des mots puisqu'aucun Juge, Tribun ou Sénateur ne répond à Titus qui demande la grâce de ses deux fils accusés du meurtre de Bassianus. Aucun ne semble même le remarquer, si bien qu'il finit par s'adresser à la terre et aux pierres. La réaction de Lucius, entré sur scène l'arme à la main, souligne la vanité, voire l'absurdité, de ces paroles (« O noble father, you lament in vain », III, 1, v. 27). Il n'y a plus d'homme pour entendre, toute supplication doit devenir lamentation et l'on doit perdre espoir dans la capacité du langage à toucher ou à persuader son adversaire.

Pourtant *Titus Andronicus* présente d'autres scènes dans lesquelles la parole n'a pas perdu tout pouvoir persuasif : les autres Andronicus parviennent à convaincre Titus d'enterrer Mutius dans le monument familial ; Tamora sait détourner l'empereur de l'affrontement direct pour l'engager dans le chemin de la ruse et de la dissimulation ; les arguments d'Aaron métamorphosent le conflit des deux frères en alliance. La persuasion reste possible, mais à l'intérieur d'un même camp ; les mots suscitent la compassion mais au sein de la communauté familiale souffrante : « Ah, quelle est donc cette sympathie dans la douleur ? », s'exclame Titus face aux larmes de sa fille, et de Marcus (« O, what a sympathy of woe is this », III, 1, v. 148). On pourrait évoquer en outre les paroles qui encouragent à un regain de violence, qui tourmentent, qui insultent, et qui sont bien loin d'avoir perdu toute efficacité. C'est lorsqu'il tente de s'opposer à la violence, d'en inverser le cours que le discours est impuissant ; dans les trois premiers actes, on assiste ainsi à la progressive disparition des lieux et des situations où la parole est susceptible de régler les conflits ou d'apaiser le désir de vengeance : les causes sont jugées avant d'être entendues, et au Capitole, les paroles qui défendent la légitimité d'un candidat pour l'Empire se soutiennent par les armes.

Le premier acte montre en effet une autre modalité de l'affaiblissement du langage : comme l'a remarqué Yves Peyré, « les mots d'honneur, de vertu, de grâce et de justice sont de ceux qui résonnent le plus fort et le plus fréquemment dans la Rome de Titus. Mais, roulé dans toutes les bouches, le mot se corrompt ; sa signification se délite et se perd »<sup>7</sup>. La chute de Titus, qui, de héros triomphant, premier soutien de l'empereur et père de la future impératrice, devient un homme déshonoré, abandonné par sa famille, désavoué par l'empereur

---

<sup>7</sup>. Yves Peyré, « Notice de *Titus Andronicus* », dans Shakespeare, *Tragédies*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1303 ; il analyse en particulier la corruption du mot « grâce », que je ne reprends pas ici.

et meurtrier de son propre fils, s'explique par son respect excessif des valeurs romaines alors même que les mots qui les proclament ne sont plus garantis par la loyauté de tous.

La dispute pour Lavinia duplique le conflit des deux frères pour le pouvoir : dans les deux cas, Titus se pose en arbitre de la situation, et choisit selon le principe de la loyauté envers le souverain ; mais, s'il parvient dans le premier cas à apaiser les tensions, la deuxième fois, l'honneur se heurte au droit et provoque la violence au sein de sa propre famille. Il devrait pouvoir compter sur l'empereur, mais les mots de ce dernier l'ont aveuglé et il se trouve pris au piège. Le discours par lequel Saturninus remercie Titus et offre de prendre Lavinia pour épouse, comme la réponse du général romain, inscrivent leur relation dans un cadre seigneurial. L'empereur récompense le « zèle » et les « mérites » par des faveurs et promet de le protéger par un serment solennel ; de son côté, Titus présente des nouvelles marques de sa soumission, réitère ses offres de service et adopte une posture humble de sujet, sans rancune ni superbe : en donnant ses trophées, ses possessions (dont Lavinia), il fait un signe d'allégeance clair. L'honneur semble être le principe d'action de chacun des deux interlocuteurs : Saturninus choisit Lavinia dans une « honorable famille », Titus se dit très honoré de cette distinction – qu'il ne peut d'ailleurs pas refuser sans déshonorer le nouvel empereur – et dépose, sous la forme des trophées, son honneur à ses pieds. Mais si pour Titus le code de l'honneur régit véritablement cette relation d'obligations réciproques, Saturninus s'en affranchit très facilement : en prétextant justement être déshonoré (I, 1, v. 300), il choisit Tamora pour épouse et se débarrasse de cette alliance gênante qui entamait d'autant son pouvoir. Ainsi le langage de l'honneur est une parole trompeuse et piégée qui masque l'ambition et l'intérêt personnel ; les serments ne sont plus garantis par une loyauté qui assure le lien entre les hommes, en même temps qu'entre les mots et les actes.

Enfin, *Titus Andronicus* met en scène une violence qui brise les codes symboliques d'une manière très concrète : les mutilations amputent littéralement l'art oratoire en privant les personnages de la capacité à accompagner leur discours des gestes codés de l'*actio*. Le cas de Lavinia présente un anéantissement complet de la possibilité de signifier, au moins dans un premier temps. La destruction du système d'expression et de signification touche également Titus et même, dans une moindre mesure, Marcus et Lucius. A Marcus, dont les bras croisés signalent le profond chagrin, Titus rappelle que ni lui ni sa fille ne peuvent plus par ce geste donner forme à leur passion douloureuse :

Marcus, unknit that sorrow-wreathen knot.  
Thy niece and I, poor creature, want our hands,  
And cannot passionate our tenfold grief  
With folded arms.<sup>8</sup>

Son propos explicite la même idée lorsqu'il refuse de s'entretenir avec Tamora déguisée en Vengeance :

No, not a word. How can I grace my talk,  
Wanting a hand to give it action ?<sup>9</sup>

La mise à l'épreuve, par la violence, de la rhétorique et du langage éclate dans l'acte III, où l'expression de la souffrance rencontre une véritable limite. La succession des coups portés aux Andronici par Aaron et Tamora s'achève avec le retour des têtes de Marcus et Quintus, affreuse tromperie qui porte la douleur à son comble : l'arrestation de ses fils, les mutilations de Lavinia, le troc proposé par Aaron avaient déjà conduit Titus au-delà des limites du connu et du pensable, et étendu sa passion à l'infini<sup>10</sup>. Face à ce paroxysme de cruauté, les

---

<sup>8</sup>. III, 2, v. 4-7 : « Marcus, ouvre ces bras, noués par le chagrin. / Ta nièce et moi – pauvres de nous – n'avons plus de mains, / Et ne pouvons montrer notre immense douleur, / De nos bras ainsi serrés. »

<sup>9</sup>. V, 2, v. 17-18 : « Non, pas un mot. Comment orner ma parole, / S'il me manque une main pour l'appuyer du geste ? »

<sup>10</sup>. III, 1, v. 215-216 : « Is not my sorrows deep, having no bottom ? Then be my passions bottomless with them. »

ressources rhétoriques font défaut : Marcus est « insensible et glacé, comme une figure de pierre » et Lucius n'a plus pour lui que son souffle (III, 1, v. 257 et v. 247-248) ; surtout, les codes s'abolissent dans le rire de Titus, qui marque de l'effondrement du langage articulé en même temps que de la frontière entre comédie et tragédie.

Si, à ce moment crucial de la pièce qui décide de la vengeance du protagoniste, il y a bien un échec des codes symboliques qui ne parviennent plus à ordonner l'expérience, il est cependant difficile de parler en toute rigueur avec Y. Peyré d'un « effondrement de l'art oratoire »<sup>11</sup> à l'échelle de la pièce : d'abord parce que, comme on l'a vu, la parole garde dans certains cas un pouvoir persuasif ou passionnel, ensuite parce que les personnages, ou plus exactement les Andronici luttent pour que l'articulation du langage et du réel perdure dans leur échange de formes et de significations, et pour que les mots ne se détachent pas complètement des choses. En tout cas, ils ne restent pas désemparés devant les assauts de la violence contre les codes symboliques, qu'elle les pervertisse par le mensonge ou la manipulation, ou qu'elle en limite la puissance par la cruauté. Cette action prend principalement trois formes : une exploitation des toutes les ressources de la rhétorique ; l'invention de codes symboliques à partir d'un nouveau répertoire de signes ; la tentative d'une réinscription des mots et des récits dans l'épaisseur du monde et des choses : ce « lestage » de la parole passe par la multiplication des écrits, par la littéralisation des métaphores et plus généralement par ce qui s'apparente à un refus du figuré voire de l'interprétation. Ainsi, le dramaturge trouve dans la représentation d'une violence extrême l'occasion de mettre à l'épreuve les ressources de la représentation théâtrale dans toutes ses dimensions, et l'homme de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle celle d'interroger le rapport que le langage entretient avec le monde.

Face à la désarticulation du langage par la violence, les Andronici commencent par recourir aux armes de la rhétorique et de la poésie. On peut comprendre ainsi le discours de Marcus découvrant sa nièce violée (II, 4, v. 11-57). Ces vers étonnants, voire choquants par leur longueur et leur surcharge stylistique présentent pour une partie de la critique une forme de disconvenance avec la situation : la lamentation formelle, qui s'étend sur les détails de la mutilation et de la honte par des procédés virtuoses et des métaphores recherchées, détonne face à l'horreur concrète du corps muet et mutilé. Que les moignons ensanglantés deviennent des branches que l'on a taillées, que le sang qui coule de sa bouche soit comparé à une rivière cramoisie, et ce corps monstrueux à une fontaine à triple bec, propose un tel écart que ces vers confinent à la parodie, voire au grotesque, au point qu'ils ont pu être lus comme une négation de la souffrance de Lavinia et une réaction misogyne incapable de rendre compte de l'épreuve de la jeune fille.

D'autres analyses, tout en reconnaissant ce décalage, y voient au contraire le principe d'une compréhension poétique et le ressort par lequel les mots parviennent à appréhender les effets de la violence. Ainsi pour Eugene Waith, c'est un passage ovidien par excellence<sup>12</sup>. Le réseau d'images fonctionne bien sur le contraste, mais sur un contraste entre le bonheur perdu et la misère présente : les « doux ornements » des branches, les « mains de lys », les « harmonies célestes de (la) langue mélodieuse » disent la perte pour prendre la mesure de la mutilation. Ces images plaisantes et familières d'arbres et de fontaines ramènent l'horreur dans l'ordre de la compréhension et permettent à Marcus comme au spectateur d'appriivoiser cette étrangeté et en quelque sorte de détacher Lavinia du monstre – le discours rapportant en

---

<sup>11</sup>. Il l'inscrit dans la perspective plus large d'un questionnement des idéaux de l'humanisme ; je ne discute pas l'idée mais le degré.

<sup>12</sup>. E. Waith, *op. cit.*, p. 47.

revanche avec insistance la monstrosité au bourreau (« craftier Tereus », « beast », « monster », « Cerberus »).

Si E. Waith rapproche ce mouvement du texte d'une emblématisation ovidienne qui constitue la souffrance en objet de contemplation, David J. Palmer propose de lire le discours depuis son énonciation<sup>13</sup> : cette lamentation exprime les sentiments de Marcus et est un effort pour comprendre ce corps qui est sous ses yeux, un corps à la fois beau et hideux, humain et bestialisé, qui est et n'est pas Lavinia. A quoi l'on pourrait ajouter, avec Mary L. Fawcett, que l'imitation d'une poésie pétrarquaisante sonne atrocement juste avec le morcellement du corps et la pourpre des lèvres<sup>14</sup>. La recherche stylistique du tribun de la plèbe, dont l'éloquence a été soulignée – même ironiquement – par Saturninus (I, 1, v. 46), permettrait alors de donner à voir et à entendre le supplice et articulerait des blessures devenues indicibles (« Shall I speak for thee... »). Dans cette perspective, J. Bate évoque l'interprétation de Donald Sumpter dans la mise en scène de Deborah Warner : murmurant les vers, il montrait un Marcus cherchant à circonscrire l'horreur et le choc, renouvelant cet effort en multipliant les manières d'approcher cette réalité<sup>15</sup>. Car en effet, il n'est pas dit que la rhétorique du frère de Titus y parvienne, comme le laisserait entendre la possible tonalité parodique du discours. Reste qu'il y a bien là une tentative, aussi ridicule et désespérée soit-elle, de hisser le langage à la hauteur de la violence subie.

La première scène de l'acte III (que le découpage en actes proposé par J. Bate dans son édition place d'ailleurs dans la continuité de la scène précédente) se saisit de nouveau de la question, en inscrivant dans le texte les termes mêmes dans lesquels elle s'était posée au spectateur face à Marcus et Lavinia : ceux de la convenance d'un discours avec son objet. En effet, après avoir tranché sa main, Titus s'agenouille, une seule main levée vers le ciel, et compare ses soupirs à des nuages qui rempliront le ciel et terniront l'éclat du soleil, mais Marcus met en cause ses images excessives : « Speak with *possibility* », « let *reason* govern thy lament », dit-il à son frère<sup>16</sup>. Il lui demande de maintenir son discours dans les limites de la raison et du possible, de garder ainsi une forme de *decorum* ; à quoi Titus (et l'on pourrait ajouter, Shakespeare avec lui, devant la réaction du spectateur), reprenant sur le mot (« reason »), répond que sa lamentation est justement raisonnable, au sens premier et concret du terme : l'adynaton, cette hyperbole impossible à force d'exagération, en disant l'immensité de leur peine, exprime en effet parfaitement sa passion sans limites (III, 1, v. 215-216 et v. 218-219). La suite, comme une mise en pratique de ce principe, développe l'identification de Lavinia au ciel et de Titus à la terre, et donne une dimension cosmique à leur chagrin ; d'un vers à l'autre, les larmes progressent de la pluie torrentielle à la tempête levée par le vent des soupirs, puis du déluge au chaos dans lequel les éléments se mêlent et ne se distinguent plus, montrant ainsi un gouffre de douleur sans fonds ni contours. Les structures linguistiques ne se désagrègent pas, bien au contraire : le rythme des vers, le parallèle et les répétitions coulent le flot torrentiel de la passion dans les possibilités du langage<sup>17</sup>. Pour le dire simplement, Titus « croit » encore au langage, avec une obstination que montrent ailleurs ses répétitions, son jonglage virtuose avec le mot de « main » et les serments qu'il demande à plusieurs reprises.

Cependant face à une violence inouïe, on voit parfois les Andronici accompagner les mots d'un nouveau langage, ou d'un code symbolique inédit afin compenser les défaillances

---

<sup>13</sup>. D. J. Palmer, *op. cit.*, p. 223.

<sup>14</sup>. M. L. Fawcett, *op. cit.*, p. 273.

<sup>15</sup>. J. Bate, *op. cit.*, p. 62.

<sup>16</sup>. Resp. III, 1, v. 213 et III, 1, v. 217 (« parle donc de choses raisonnables », « Laisse au moins la raison gouverner tes plaintes ») ; je souligne.

<sup>17</sup>. Voir J. Bate, *op. cit.*, p. 32.

des codes anciens. Le personnage de Lavinia est évidemment au cœur de ce phénomène et dramatise cette transposition problématique de l'expérience violente dans les mots. Marcus ne peut que chercher à traduire les signes opaques de sa rougeur, des mouvements de son visage (II, 4, v. 28) ou de ses larmes (III, 1, v. 114-115) ; Titus envisage de la retrouver dans son supplice pour la comprendre (III, 1, 130-132) avant de se proposer d'inventer un alphabet pour chacun de ses signes, inconnus jusqu'alors, et qui lui permettra de traduire leur sens :

I can interpret all her martyred signs.  
She says she drinks no other drink but tears,  
Brewed with her sorrow, mashed upon her cheeks.  
Speechless complainer, I will learn thy thought.  
In thy dumb action will I be as perfect  
As begging hermits in their holy prayers.  
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,  
And by still practice learn to know thy meaning.<sup>18</sup>

Sans mains, sans langue, elle ne peut plus utiliser les codes communs à tous les hommes et son corps se donne comme un défi à l'interprétation. Ces très beaux vers se proposent en fait au spectateur comme le cadre de sa perception pour la scène qui suit, au début de l'acte IV : dans cette séquence essentielle de la quête de la vérité à laquelle doivent se livrer les Andronici, le corps de Lavinia, dans une explosion de signes, achève de devenir un code compréhensible pour les autres. Shakespeare exploite toutes les possibilités expressives du corps mutilé : la course après le jeune Lucius effrayé, les gestes de tendresse à son égard, les deux moignons levés en signe de supplication, la désignation du livre d'Ovide, les bras levés l'un après l'autre pour indiquer le nombre des criminels, la recherche de la page dans l'exemplaire des *Métamorphoses*, les signes d'approbation qui doivent répondre aux suppositions de ses « interlocuteurs », avant que le corps tout entier ne devienne stylet pour écrire dans la poussière, signalant par là qu'il n'était que mouvement vers le langage. A travers cette succession de gestes, d'abord équivoques et obscurs pour les autres personnages<sup>19</sup>, s'invente tout un répertoire de signes plus ou moins inédits ; avec cette gesticulation, Lavinia sort du silence et Shakespeare trouve un nouveau langage théâtral qui par son étrangeté et sa nouveauté signifie le caractère exceptionnel de la souffrance du personnage.

Au moins l'un des rituels inventés par Titus peut se lire de la même manière, celui du défilé macabre qu'il élabore après que le messager a apporté les têtes de ses deux fils. Quand le code rhétorique fait défaut pour ordonner l'expérience, un spectacle d'un nouveau genre prend sa place. Cette mise en défaut du code rhétorique est signalée par le rire de Titus, d'autant plus signifiant dans cette perspective qu'il constitue une réponse aux « suggestions de jeu » de Marcus : alors que ce dernier proposait à son frère les gestes traditionnels de l'expression de la plus grande douleur (s'arracher les cheveux, mordre sa main) et s'étonne de cette réaction inappropriée, l'éclat de rire et la réplique qui le suit refusent cette rhétorique du deuil et de la lamentation, insuffisante et inefficace une fois qu'on est parvenu au sommet des douleurs. Alors, non seulement Titus invente les paroles des têtes comme si elles étaient des ombres venues réclamer vengeance (III, 1, v. 270-273), non seulement il réunit sa famille en

---

<sup>18</sup>. III, 2, v. 36-45 : « De son martyre, je peux interpréter chaque signe. / Elle dit n'avoir d'autre breuvage que les larmes, / Brassées dans sa douleur et mêlées sur ses joues. / Suppliante sans voix, j'apprendrai ta pensée. / Tes gestes silencieux, je les saurai par cœur, / Comme les frères mendiants leurs saintes oraisons. / Que tu soupire, tendes vers le ciel tes moignons, clignes / Des yeux, hoches la tête, te mettes à genoux, fasses un signe, / De tout ceci, je veux arracher un alphabet pour apprendre / Par une incessante pratique ce que tu cherches à dire. »

<sup>19</sup>. Voir leurs interrogations répétées : IV, 1, v. 8, v. 15, v. 30, v. 37-40, v. 46, v. 53.

un cercle au cœur duquel le serment se formule hors de tout langage articulé<sup>20</sup>, mais il compose un spectacle qui obéit à un code allégorique qui lui est propre :

Come, brother, take a head,  
And in this hand the other will I bear.  
And Lavinia, thou shalt be employed.  
Bear thou my hand, sweet wench, between thine teeth.<sup>21</sup>

Après avoir subi passivement l'offensive de Tamora et Aaron, il rassemble les débris de la famille en un seul corps, qui marche vers la vengeance. Retrouvant le mode injonctif, il ordonne sa vengeance en même temps qu'il ordonne le chaos de souffrance auquel il a été condamné. Face au spectacle monstrueux de ces membres et de ces corps mutilés, il « reprend la main », il recompose une réalité qui avait été imposée, et même disposée par ses ennemis. Portant les têtes, Marcus et lui-même se chargeront d'obtenir réparation pour cette injustice, quand Lavinia est désignée par la main comme son aide dans cette entreprise, « the *handmaid of Revenge* »<sup>22</sup>. La décision de la vengeance, qui fait prendre un cours nouveau à la pièce, se représente donc selon un code inédit – à ce titre, il n'est pas anodin que cette allégorie, invention de Titus, soit donc dépourvue de toute garantie divine. Mais on doit remarquer que, malgré ce caractère de nouveauté, la traduction des signes ou la découverte de leur sens, sans être tout à fait évidente (la difficile interprétation du corps de Lavinia est thématifiée dans la scène évoquée), ne relève pas d'une science complexe et mystérieuse. L'invention de nouvelles formes ne renvoie pas à nécessairement à un impensable et toute la violence de la pièce n'aboutit ni à un blocage herméneutique ni à une aporie déconstructionniste : les signes construisent un sens clair et disent une vérité, celle du viol ; les Andronici comprennent quel acte a été commis et par qui.

On pourrait même dire que la famille Andronicus, Titus surtout, en particulier à partir de l'acte III, cherche avant tout à échapper à l'obscurcissement ou à la disparition du sens : toute une part de leur action peut en effet s'interpréter comme un refus du sens figuré, ou comme la volonté de redonner à la parole son poids, aux mots leur sens concret, et au langage son articulation avec le réel. C'est d'ailleurs aussi le sens de la main de Titus dans la bouche de Lavinia, véritable annonce de la suite des événements, qui montre l'équivalence entre parler et faire (les serments seront suivis des faits), en même temps qu'elle indique l'écriture (ce que fait la main) comme un substitut de la parole.

Car la première action par laquelle Titus veut répondre à une éventuelle corruption du sens, c'est l'écriture : après la révélation des mots écrits sur le sable et un nouveau serment (IV, 1, v. 88-93), il annonce qu'il écrira ces mots – ceux de Lavinia, ou ceux du serment, le texte ne permet pas vraiment de choisir – sur une feuille d'airain à l'aide d'un stylet d'acier :

And come, I will go get a leaf of brass  
And with gad of steel will write these words,  
And lay it by. The angry northern wind  
Will blow these sands like Sybil's leaves abroad,  
And where's our lesson then ?<sup>23</sup>

Le métal donnera aux mots le poids qu'ils doivent avoir lorsqu'il s'agit de serments véritables ; ces mots sans équivoque qui programment des actes clairs sont en effet bien loin de ressembler aux oracles de la Sybille, obscurs, et dont la signification change au gré des

<sup>20</sup>. Pour une solution scénique, proposée par une version allemande de la pièce datant de 1620, voir J. Bate, *op. cit.*, p. 46.

<sup>21</sup>. III, 1, v. 278-281 : « Viens, mon frère, tu prendras une tête, / Et moi je porterai l'autre dans cette main. / Toi, Lavinia, tu joueras aussi un rôle. / Porte ma main dans ta bouche, ma tendre enfant. »

<sup>22</sup>. J. Bate, *op. cit.*, p. 12.

<sup>23</sup>. IV, 2, v. 101-105 : « Venez, je vais chercher une feuille d'airain, / Et d'un stylet d'acier j'inscrirai ces paroles / Pour les garder. Le vent du nord, rageur, / Fera voler ce sable, tels les feuillettes de la Sibylle. / Que deviendra alors notre leçon ? »

vents qui emportent les feuillets sur lesquelles ils sont écrits. Ainsi Titus va-t-il couler le langage dans du métal, lui donnant ainsi la matière des armes ; les mots deviennent, presque littéralement, des armes : c'est l'une des modalités de l'articulation entre le langage et le réel que propose le général romain.

La suite du texte va développer ce principe en deux actions : le don à Chiron et Démétrius du faisceau d'armes où sont inscrits des vers et l'envoi de flèches portant les messages destinés aux dieux. Dans les deux cas, les mots doivent blesser leurs destinataires : ils accusent les fils de Tamora d'être des criminels et l'empereur d'avoir bafoué la justice. Dans les deux cas, les mots sont noués, concrètement, avec les choses, sous la forme d'une feuille attachée aux armes et aux flèches<sup>24</sup>. Enfin, dans les deux cas, le sens des messages n'est guère sybillin : l'empereur en perçoit très bien la portée provocante, insultante et même subversive (IV, 4, v. 1-26), et si Chiron et Démétrius s'amuse à reconnaître les vers plutôt qu'à les comprendre, Aaron en comprend le sens sans aucune difficulté (IV, 2, v. 26-28). Les vers destinés aux fils de l'impératrice font évidemment écho à la lettre « trouvée » par Tamora pour accuser les fils de Titus de la mort de Bassianus (II, 3, v. 268-275) ; ils en sont l'inverse exact parce que la forme générale et noble s'oppose aux préoccupations prosaïques et vulgaires de la fausse missive, qu'ils consistent en une citation classique, qu'ils désignent les véritables coupables du meurtre, qu'ils ont un destinataire clair, bref parce qu'ils disent le vrai. Dans cet écho se révèle donc un enjeu des écritures de Titus : faire pendant au mensonge et à la parole rusée, de la même manière que les serments de vengeance, que Titus consigne dans son étude « en lignes de sang » (V, 2, v. 14), répondent aux serments envolés formulés par l'empereur et Tamora au premier acte.

On voit alors que le procédé de littéralisation des métaphores, si souvent relevé, ressortit à la même logique : inscrire les mots dans le monde, leur donner une matière, les nouer de nouveau aux choses. Ce phénomène par lequel les figures prennent corps est identifié par A. Tricomi comme un principe d'écriture de la pièce<sup>25</sup> ; s'il est vrai que le procédé ne relève pas toujours d'une démarche des Andronici et qu'y voir l'effet d'une volonté des personnages peut s'apparenter à une analyse psychologique risquée, force est de reconnaître que sa récurrence dans la pièce s'intensifie à partir de l'acte III et que ses mises en œuvre les plus marquantes sont celles du protagoniste. J. Bate le pose en ces termes : « quand le langage ne fonctionne plus pour Titus, il se tourne vers l'application littérale des métaphores » ; mais si l'on doit voir avec lui le rire de Titus comme un pivot de la pièce, il n'est pas sûr qu'il s'accompagne d'une perte de confiance dans le langage : appliquer à la lettre les figures peut s'interpréter comme une manière de le mettre à l'épreuve, pour mieux assurer son sens et son efficacité, lui redonner son poids et sa force.

Sans déployer une énumération laborieuse, on peut indiquer les occurrences les plus significatives du procédé. La composition du défilé macabre s'inscrit en partie dans ce mouvement, qui fait de Lavinia « the *handmaid* of Revenge » et qui recompose concrètement la famille éparpillée. Le geste, éminemment cruel et pitoyable, que Titus suggère à Lavinia – « entre tes dents, prends un petit couteau, / Et tout contre cœur, perce un trou... » (III, 2, v. 16-20) – transposerait en son corps l'idée que ce qu'elle a subi la tue. Les prières aux dieux s'incarnent dans ces flèches dirigées vers les cieux. Le travestissement de Tamora offre à Titus l'occasion de manifester physiquement sa haine de la vengeance. On l'a déjà évoqué, le festin offert à Tamora et Saturninus intègre dans la trame même de l'intrigue l'expression figurée de la réparation des crimes commis :

For these two heads do seem to speak to me  
And threat me I shall never come to bliss  
Till all these mischiefs be returned again

<sup>24</sup>. Sur ce motif récurrent de l'acte IV, voir P. Kolin, *op. cit.*, p. 253-258.

<sup>25</sup>. A. Tricomi, *op. cit.*, p. 14 : « the most profound impulse in *Titus* is to make the word become flesh ».

Even in their throats that hath committed them.<sup>26</sup>

Le supplice de Tamora, enfin, dont le corps est condamné à être privé de sépulture signifie sa bestialité et, par là, traduit en effets son identification récurrente avec l'animal (II, 4, v. 142 et 149 ; V, 3, v. 194). Parallèlement, le terrible : « Les voici tous deux, cuits au four / Dans ce pâté » (V, 3, v. 59) donne au déictique sa réalisation la plus exacte : Chiron et Démétrius sont sous les yeux de l'impératrice, précisément. De la même manière, l'égorgement était apparu comme l'achèvement du souhait de faire taire les deux criminels (V, 2). Dans ces deux derniers cas, il ne s'agit pas à proprement parler de figures rhétoriques prises au pied de la lettre, mais plutôt d'une application de la compréhension du langage la plus exacte possible.

Il me semble que la citation et l'imitation de Tite-Live et d'Ovide s'inscrivent également dans cette perspective. Car finalement, ni le récit des histoires de Junius Brutus et de Virginius, ni surtout les *Métamorphoses* d'Ovide ne font l'objet d'une lecture figurée, et là encore, les mots vont être transposés dans le réel sans déplacement ni écart. Pour P. Kolin, au début de l'acte IV, Lavinia apprend au reste de la famille Andronicus à lire un texte ; mais elle leur apprend la lecture la plus simple, au premier degré : l'histoire de Philomèle s'applique mot à mot à son propre cas (Titus : « Forced in the ruthless, vast, and gloomy woods ? / See, see. Ay, such a place there is where we did hunt », IV, 1, v. 53-54). Par la suite, Titus reproduira presque à la lettre l'exemple de Virginius, et la vengeance de Procné, tout comme Lucius suivra la leçon de l'histoire de Lucrece. La reprise de l'exemple donné par l'Histoire n'est pas particulièrement remarquable ; en revanche, on peut s'étonner que le conte d'Ovide ne donne lieu à aucune lecture herméneutique : à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les *Métamorphoses* occupaient en effet une place de choix dans la tradition de l'interprétation selon les différents niveaux de sens, comme en témoignent l'ouvrage de George Sandys, *Ovid's Metamorphosis Englished, Mythologiz'd, and Represented in Figures*, et l'exemple de Persée et Gorgone traité par Harington, tous deux cités à ce propos par J. Bate dans son *Shakespeare and Ovid*<sup>27</sup>.

Ainsi, de la prise au pied de la lettre des figures au choix des supplices, de l'imitation d'Ovide et à l'invention de rites, se dessine une méthode ou un parti-pris, celui du sens littéral, d'une certaine transparence des signes et des discours, du refus d'un sens latent qui serait à interpréter. Les codes symboliques élaborés par Lavinia ou Titus sont somme toute assez simples (un bras puis l'autre pour signifier le nombre de criminels, la réunion de la famille, etc.) et le défi lancé à l'interprétation par les corps, assez limité. La clarté des messages de Titus et la rigueur qui se manifeste dans la répétition des serments s'opposent d'ailleurs aux procédés de Tamora. L'allégorie qu'elle propose possède un caractère composite : Crime, Viol et Vengeance devraient être en conflit, et Titus le lui fait remarquer (V, 2, v. 59) ; elle a inventé ces déguisements sans réelle cohérence, faisant confiance à son talent d'improvisation comme elle le dit à ses fils :

And whilst I at a banquet hold him sure  
I'll find some cunning practice out of hand  
To scatter and disperse the giddy Goths,  
Or at the least make them his enemies.<sup>28</sup>

Ainsi, à l'échelle de la pièce, on constate dans un premier temps que la violence s'accompagne d'une corruption du sens, qu'elle tend à disjoindre les mots et l'expérience, mettant en difficulté les codes symboliques. Avec la contre-vengeance des Andronici, au

<sup>26</sup> III, 1, v. 270-273 : « Car ces deux têtes, on dirait, me parlent ; elles me menacent / De ne jamais pouvoir entrer dans la félicité / Tant que tous ces forfaits ne seront pas renforcés / Dans la gorge de qui les a commis. »

<sup>27</sup> J. Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, 1993, p. 10 et suiv.

<sup>28</sup> V, 2, v. 76-79 : « Et tout en m'assurant de lui dans un banquet, / J'improviserai bien quelque adroit stratagème, / Pour disperser, débander ces Goths inconstants, / Ou pour le moins en faire ses ennemis. »

contraire, le mouvement s'inverse en quelque sorte<sup>29</sup> : les mots retrouvent leur sens premier et s'entrelacent avec les choses, les codes symboliques sont de nouveau appelés à ordonner l'expérience mais sur le mode d'une herméneutique restreinte, à travers des signes clairs, sans équivoques, et une imitation des récits. Certes, cette herméneutique restreinte se trouve également dans d'autres pièces et s'inspire des supplices de l'époque, qui établissent un lien déchiffrable avec le crime : le juge Hieronimo déchire les suppliques de ceux qui viennent lui demander de l'aide pour signifier que la justice est bafouée ; on coupe la langue des blasphémateurs, on expose le cadavre sur les lieux du crime... Mais elle prend une ampleur considérable et un caractère systématique dans la deuxième partie de *Titus Andronicus*.

Trois explications peuvent en rendre compte. La première est d'ordre dramaturgique : d'abord, le procédé de la littéralisation des figures alimente la veine comique de la pièce, et construit une tonalité instable, entre horreur et grotesque ; ensuite, il se combine à l'élaboration de codes symboliques nouveaux pour incarner la violence dans des images scéniques qui frappent le spectateur ; enfin, plus généralement, la mise à l'épreuve du langage constitue l'une des voies essentielles de la représentation de la violence quand elle fonctionne comme un laboratoire dramatique. La deuxième est d'ordre juridique : Lorna Hutson a montré que, bien loin de reproduire simplement les pratiques décrites par Foucault dans *Surveiller et punir*, l'intrigue de *Titus* oppose le procès par jury, spécificité anglaise et dont l'épistémologie est appliquée par les Andronici dans leur recherche de la vérité, à la justice de l'empereur, de type inquisitorial<sup>30</sup>. Le doute, la quête laborieuse de la vérité, contrastent avec la condamnation rapide de l'empereur, qui ajoute les indices les uns aux autres pour construire une culpabilité sans interroger leur vraisemblance. Selon L. Hutson, c'est dans cette perspective qu'on doit comprendre la difficile compréhension des signes de Lavinia par Marcus et Titus, la suspension de leur interprétation face à leur équivocité : après la découverte de la jeune fille, l'action montre la famille Andronicus qui réclame puis mène un processus judiciaire de type anglais, en reprenant notamment son mode d'investigation et le principe de l'incertitude qui pèse sur les faits. La scène 1 de l'acte IV ainsi que le dénouement assignent ainsi au spectateur le statut d'un juré, appelé à juger en arbitre moral équitable du cas qui lui a été présenté.

La troisième est d'ordre culturel et épistémologique. Je l'ai évoqué plus haut, l'usage que fait Titus, à partir de l'acte III, des mots, des récits et des codes symboliques peut être lu comme le choix d'un sens premier, évident, contre le sens latent ou figuré. Un premier enjeu est de donner sens à la violence exercée, et de répondre ainsi au déchaînement de violence, insensé de son point de vue, que déploient Aaron et Tamora ; dans ce cadre, la duplication du récit ovidien retrouve une prémice de l'imitation humaniste, selon laquelle les textes classiques contiennent des vérités fondamentales et une sagesse durable. Cette herméneutique restreinte, dont l'un des aspects essentiels est de renouer les mots avec les choses, s'éclaire également à la lumière du premier acte. Dans sa chute, Titus a pu constater que les serments ne contraignaient pas nécessairement à des actes, et que la parole pouvait se faire trompeuse, menaçant de provoquer la chute de Rome<sup>31</sup>. Réduire l'équivocité des signes sera pour lui un moyen d'écarter le masque déloyal des mots ; significativement, sa recherche de la vérité

---

<sup>29</sup>. On trouve des métaphores littéralisées auparavant et les discours ne perdent pas leur efficacité dans l'ordre de la violence, on l'a dit, mais on ne trouve pas l'application systématique du premier degré comme ce sera le cas avec la vengeance des Andronici.

<sup>30</sup>. Lorna Hutson, « Rethinking the « Spectacle of the Scaffold » : Juridical Epistemologies and English Revenge Tragedy », *Representations*, 89, 2005, p. 30-58. En le rapportant au problème traité ici, je suis contrainte de simplifier considérablement le propos extrêmement riche de cet article.

<sup>31</sup>. Les vers du Romain, qui demande à Lucius de relater les événements, au dénouement, font de la parole rusée la voie d'entrée de la violence et l'origine d'une possible chute de l'empire romain ; V, 3, v. 84-86 : « 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. »

comme sa vengeance prendront la forme d'un entrelacement toujours plus serré du langage et des choses. La reconfiguration complète du pouvoir pose également la question de la transmission et de la pérennité des institutions politiques, question à laquelle s'articule le motif de la filiation, récurrent dans la pièce, notamment par le biais des vengeances qui consistent à tuer ou supplicier l'enfant pour mieux faire souffrir celui qui a commis l'offense. De ce point de vue, l'imitation des histoires de Philomèle et de Virginius peut se lire comme une réaffirmation d'une continuité romaine face à la rapidité et à la brutalité du changement. Mais ce qui s'apparente à une réaffirmation forcenée du paradigme renaissant, tel que l'a décrit Foucault au deuxième chapitre des *Mots et les choses*, ne s'offre guère comme un modèle : en le privant de sa richesse herméneutique, en le réduisant à une équivalence stricte, elle se condamne, au moins dans une certaine mesure, à la perpétuation de la violence.