UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

UNIVERSITE DE NANCY II

Département d'Etudes Anglaises et Nord-Américaines

LA MORT EN FACE :

CONFRONTATIONS AVEC LE CRÂNE DANS CINQ TRAGEDIES ANGLAISES DE LA RENAISSANCE TARDIVE,

La Tragédie de l'athée, *La Tragédie du vengeur*, *Hamlet*, *La Duchesse d'Amalfi* et *Le Roi Lear*

Thèse présentée et soutenue en vue de l'obtention du doctorat Nouveau Régime de Langue, Littérature et Civilisation anglaise et américaine par

Jean-Yves MICHEL

sous la direction de

Monsieur le Professeur Michel MOREL

Tome I

Remerciements

Je souhaite adresser mes plus vifs remerciements à Monsieur le Professeur Michel Morel ainsi qu'à Monsieur le Professeur Jean-Jacques Chardin, qui m'ont apporté une aide précieuse tout au long de ma recherche.

Ma gratitude s'adresse également à toutes celles et tous ceux qui m'ont apporté documents, conseils et suggestions dans l'élaboration de ma réflexion, en particulier tous les metteurs en scène et les directeurs de compagnies théâtrales qui m'ont communiqué des témoignages inestimables pour étudier ces cinq tragédies ; principalement Madame Jolande Hibels, Messieurs Philippe Van Kessel, Paul Groves, Éric Didym, Timothy Soulis et Owen Thomson.

Enfin, je remercie mon épouse de ses conseils, de sa gentillesse et surtout de sa patience.

Table des matières

Remerciements *1*

Table des matières *2*

Table des illustrations *5*

INTRODUCTION *6*

PREMIERE PARTIE : La mort dans le monde élisabéthain *27*

I) Une société en pleine mutation 29

II) Une mort destructrice et familière 32

III) "Un passé qui ne passe pas" : la légende du crâne d'Essex 42

CHAPITRE II : Le *memento mori* dans la littérature élisabéthaine 50

I) La mort apprivoisée dans *The Arte of English Poesie* et *Heroicall Devises* 50

II) Quand la mort sauvage fait retour dans le corps social : *A Survey of London* 58

III) L'ambivalence symbolique du crâne dans *A Survey of London* 70

CHAPITRE III : La tragédie élisabéthaine et la mort 78

I) Le mythe tragique et la pratique théâtrale à l'époque élisabéthaine tardive 78

II) La présence de la mort ensauvagée dans *Richard II* et dans *Byron* 88

III) La dimension polémique du crâne d'Essex dans *Byron* 97

SECONDE PARTIE : la présence du crâne dans les textes des cinq tragédies 109

CHAPITRE PREMIER : Étude sémantique des termes désignant le crâne 117

I) "Death's head" et "skull" : entre l'allégorie désincarnée et la réalité de la mort 117

II) "Skull", "shell", "skill" et "skin" : un programme sémantique commun 120

III) La famille étymologique de "skull" 123

CHAPITRE II : La famille étymologique de "skull" dans les cinq tragédies 128

I) "Skull" et "shell" dans les cinq tragédies : entre violence sauvage et rituels de protection 128

II) "Skill" et "skin" dans les cinq tragédies : la quête de la différence 145

III) L'amplification de l'ambivalence thématique de "skull" dans les cinq tragédies 159

CHAPITRE III : Résonances de "skull" dans les textes dramatiques 163

I) Le triomphe de la thématique diurne de "skull" dans *La Tragédie de l'athée* 163

II) L'oscillation entre diurne et nocturne dans les quatre autres tragédies 166

III) Résonances de "skull" et de sa famille étymologique dans l'ensemble des textes 182

TROISIEME PARTIE : la réception du crâne en tant que signe visuel 207

CHAPITRE PREMIER : Les emblèmes de mortalité dans la tragédie élisabéthaine 216

I) Le point de vue critique traditionnel sur ce genre dramatique 216

II) La violence protoculturelle dans la mise en scène des emblèmes de mortalité 229

III) Le criminel au crâne et le gentilhomme au crâne dans les tragédies 234

CHAPITRE II : La dimension affective des images de la mort 242

I) Le rôle des affects dans la présentation visuelle de la mort 242

II) Un lieu théâtral circulaire : forme vide ou forme pleine ? 256

III) Les objets scéniques et le visage de l'acteur : mise en relief de la violence 260

CHAPITRE III : La mise en scène du crâne et de la tête tranchée 268

I) La tête tranchée comme signe de justice poétique 268

II) Le modèle aporétique du crâne 280

III) La mise en scène du crâne dans le genre tragique : une sémiosis ambivalente 288

QUATRIEME PARTIE : L'inscription scénique du crâne dans les cinq tragédies 292

CHAPITRE PREMIER : Une mise en scène Grand Guignol de *La Tragédie de l'athée* ... 296

I) Le décor : une mise en perspective burlesque du Monument 298

II) La tête rebelle de D'Amville : adaptation comique des emblèmes de mortalité 307

CHAPITRE II : Gloriana, marionnette macabre 316

I) Aperçu global de l'image 319

II) La mise en perspective parodique générée par la configuration 324

III) La marionnette et la subjectivité résiduelle 328

CHAPITRE III : Hamlet et les traverses de la vanité 344

I) Hamlet face au Spectre : une confrontation allégorique 347

II) Hamlet face au crâne : l'affleurement de la mort sauvage 358

III) Mouvements et gestuelle : mise en perspective ironique du gentilhomme au crâne 366

CHAPITRE IV : Le monument ruiné de *La Duchesse d'Amalfi* 370

I) Le plateau scénique : formes géométriques élémentaires 372

II) Un mur ruiné creusé de casiers vides 387

III) Hypothèses sur le jeu théâtral dans le décor de Paul Groves 396

CHAPITRE V : Le *memento mori* aporétique du *Roi Lear* 406

I) L'horreur esthétisée dans la mise en scène de Trevor Nunn (1976) 414

II) La mise en scène de Timothy Soulis (2000) : entre réaction et accommodation 423

III) Comparaison des deux mises en scène 441

CINQUIEME PARTIE : Bilan et perspectives *446*

CHAPITRE PREMIER : Les cinq tragédies et leurs perspectives sur la mort **447**

I) Convergences : les lignes de force définies par le crâne dans les cinq tragédies 448

II) Divergences dans l'inscription scénique et textuelle du crâne 452

CHAPITRE II : Le rôle du crâne dans l'évolution du genre tragique élisabéthain **460**

I) La tradition allégorique des Moralités 460

II) L'affleurement de la mort ensauvagée dans le théâtre tragique élisabéthain 466

III) Le squelette et le crâne dans la tragédie élisabéthaine entre 1600 et 1620 472

IV) Pertinence présente de ce système sémiotique 481

CONCLUSION *487*

DOCUMENTS ANNEXES *495*

I) INTRIGUES ET PERSONNAGES **496**

I. 1) *La Tragédie de l'Athée* 496

I. 2) *La Tragédie du Vengeur* 498

I. 3) *Hamlet* 500

I. 4) *La Duchesse d'Amalfi* 502

I. 5) *Le Roi Lear* 505

II) GLOSSAIRE **508**

III) INDEX **525**

IV) BIBLIOGRAPHIE **531**

Table des illustrations

Figure 1 : L'emblème *Victoria Limes* de Claude Paradin. 56
Figure 2 : L'Emblème *In Occasionem* de Geoffrey Whitney 99
Figure 3 : La racine étymologique "sq-" et ses variantes (sens fondamentaux) 124
Figure 4: Chaînes syntaxiques renvoyant au topos de l'homme face au crâne 202
Figure 5 (a et b) : Cydonia Face, le "visage martien" 248
Figure 6 : *Les Bacchantes* d'Euripide (Agave contemplant la tête de Penthée) 272
Figure 7 : *La Tragédie du vengeur* (exposition du corps de l'épouse d'Antonio). 278
Figure 8 : Le Fossoyeur, Yorick et Hamlet. 282
Figure 9 : L'Emblème *Varii hominum sensus* de Geoffrey Whitney. 300
Figure 10 : La Scène du Nouveau Globe (mai 2000). 303
Figure 11 : Affiche de *La Tragédie de l'athée*. 308
Figure 12 : D'Amville présentant son cerveau aux spectateurs. 311
Figure 13 : *La Tragédie du vengeur* (Vindice présentant le crâne de Gloriana). 317
Figure 14 : Le Duc dévoile son corps. 323
Figure 15 : Hamlet rencontre le Spectre de son père. 349
Figure 16 : Hamlet face au crâne. 359
Figure 17 : Un autre moment de la contemplation du crâne. 367
Figure 18 : Maquette de Paul Groves (étude de décor pour *La Duchesse d'Amalfi*). 371
Figure 19 : Bosola à genoux devant le corps de la Duchesse (IV. 2). 397
Figure 20 : La rencontre entre Lear fou et Gloucester aveugle (IV. 6). 416
Figure 21 : Le *Laocoon*. 419
Figure 22 : Lear fou et Gloucester aveugle (un autre moment de la configuration). 421
Figure 23 : "All dark and comfortless" (III. 7). 429
Figure 24 (en haut) : "Lady of Kent?" 435
Figure 25 (en bas) : "Know'st thou the way to Dover?" (IV. 1). 435
Figure 26 : "A dog's obeyed in office!" (IV. 6). 440
Figure 27 : Classement des cinq tragédies en fonction de leur perspective sur la mort. 453

INTRODUCTION

Mon projet de recherche a suscité des réactions variées. Certains m'ont fait part de leur intérêt, voire de leur enthousiasme. J'ai par exemple entretenu une longue correspondance avec la responsable d'un site Internet consacré à *Hamlet* qui m'a communiqué de nombreux documents photographiques sur la mise en scène du crâne, et qui m'a aidé de ses conseils. D'autres personnes, par contre, se sont montrées plus réservées, en particulier lorsqu'elles n'avaient qu'une connaissance limitée de la tragédie élisabéthaine. La pertinence et l'intérêt réel du sujet ont parfois été mis en question. Ceci avait au moins le mérite de poser un problème fondamental. En fait, qu'est-ce que le crâne ? J'ai réalisé qu'il fallait le considérer comme un signe appartenant à un ensemble de discours sur la mort, et que ce registre est très étendu puisqu'il couvre à la fois le langage et les représentations visuelles. Au-delà de ces considérations générales, dans quel contexte générique le crâne doit-il être situé ? Si on l'assimile à une convention littéraire, rituelle ou picturale appartenant à la religion chrétienne, à l'art de la Renaissance, à la littérature shakespearienne ou au folklore élisabéthain, tout semble dit d'avance. Non seulement des travaux de recherche approfondis ont déjà montré comment le crâne s'inscrivait dans une iconographie complexe à la Renaissance, mais le sens fondamental de ce signe semble clair et univoque en raison de son caractère intemporel : tout homme est soumis à la mort. Dans cette perspective, le crâne prend l'aspect d'un signe de mortalité mille fois répété d'une œuvre à l'autre et même d'une époque à l'autre. Si ce point de vue était correct, il suffirait d'étudier des variations plus ou moins subtiles autour d'un thème convenu.

Mais l'aspect conventionnel du crâne est peut-être une simple façade ou une frontière que bien peu de nos contemporains consentent à franchir. Nous ne savons plus comment aller au-delà de la surface conventionnelle des allégories de mortalité, de telle sorte que nous préférons y voir des platitudes sans intérêt, voire une sorte de vision fossile du monde qui ne concernerait que les historiens de l'art ou du théâtre. Les Élisabéthains connaissaient bien les réalités de la mort et ils étaient en mesure de prendre en compte la complexité sémiotique du crâne. Il existe des indices assez clairs de cette situation dans les tragédies de cette époque. Comme de nombreuses études critiques l'ont déjà montré, la scène V. 1 d'*Hamlet* ne saurait se réduire à un catalogue de lieux communs sur la vanité des biens temporels et le caractère inéluctable de la mort. Lorsque Horatio s'exclame "'Twere to consider too curiously to consider [the skull] so", c'est parce que le crâne lui fait peur. Cette réaction de recul, nous la connaissons bien aujourd'hui, mais elle se manifestait avec moins d'intensité dans le monde élisabéthain parce qu'il existait alors des conceptions de la mort qui en atténuaient l'aspect inquiétant. Cet épisode d'*Hamlet*, tout en se référant aux emblèmes de mortalité, situe le crâne

dans l'ambivalence. Le dramaturge a senti que le mot "skull" et l'objet scénique qui lui correspond détiennent un pouvoir mystérieux et inquiétant, et que les discours emblématiques de mortalité ne parviennent pas vraiment à les décrire en termes rassurants. Cette perspective inquiète sur la mort transparaît dans d'autres œuvres littéraires de la Renaissance, en particulier chez les artistes et les philosophes de premier ordre. Montaigne, par exemple, propose une vision ambivalente de la mort et du crâne. Dans l'un de ses essais, il rejoint le point de vue d'Horatio en nous confiant que le meilleur remède à la mort est "de n'y penser pas". Néanmoins, le philosophe soutient une opinion diamétralement opposée dans un autre essai, invitant son lecteur à avoir sans cesse "la mort en tête". Ce point de vue ambivalent sur la mort s'exprime également dans la peinture et dans la sculpture à partir de la Renaissance tardive et tout au long de l'âge baroque. Le théâtre de cette époque ne fait pas exception à la règle.

Certains critiques estiment que cette vision double de la mort est caractéristique des génies de la Renaissance, comme Shakespeare, Montaigne, Michel-Ange, ou Cervantès. Mais quelle est la validité de cette affirmation ? On ne saurait nier que les grandes œuvres, comme on a coutume de les dénommer, sont en mesure de traduire des notions complexes et de donner des points de vues contradictoires sur la mort en mettant en cause des discours stéréotypés. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples. Même des œuvres de moindre qualité sont susceptibles de refléter cet état d'esprit, bien que ce soit sur un mode plus simple et plus conventionnel. *La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*, par exemple, sont en prise directe avec les préoccupations de leur temps, et elles reflètent nettement une conception de la mort qui est caractéristique de l'époque élisabéthaine tardive. Pourtant, on ne peut pas affirmer que ces pièces illustrent des discours allégoriques de vanité de leur temps en reproduisant des stéréotypes éculés. Comme *Hamlet*, elles utilisent le crâne et le mot "skull" pour donner une présentation ambivalente de la mort.

La Duchesse d'Amalfi et *Le Roi Lear* en donnent également une vision très complexe. Bien que le crâne ne soit pas mis en scène dans ces deux tragédies, les conventions allégoriques qui y sont associées s'y manifestent avec force, tout comme l'ambivalence qui domine *Hamlet* ou les méditations de Montaigne. À vrai dire, quels que soient les mérites littéraires des pièces considérées, une présentation ambivalente de la mort structure l'ensemble du corpus tragique de cette époque, en faisant intervenir le crâne de manière implicite ou explicite. Dans ce contexte générique, les stéréotypes visuels et discursifs associés au thème de la mortalité recouvrent des réseaux de sens denses et ramifiés, qui s'adressent aux données fondamentales de la conscience, de l'imaginaire et de la sensibilité. La véritable question est donc de

déterminer en quoi le crâne, en tant que signe emblématique de mortalité, est susceptible d'une resémantisation plus ou moins prononcée dans le théâtre tragique anglais à la fin de la Renaissance. Il faut aussi déterminer pourquoi son inscription dans ce genre dramatique, tant sous forme de signe textuel que sous celle d'une image visuelle, est encore susceptible de motiver un public de théâtre moderne.

La tragédie jacobéenne a traditionnellement mauvaise réputation, et ce type de dramaturgie est sans nul doute rebutant pour un esprit moderne. Comme l'écrit Peter J. Smith dans une revue critique traitant d'une mise en scène de *La Tragédie de l'athée* que j'étudierai dans la quatrième partie, le théâtre de cette époque se fonde sur une présentation spectaculaire de la mort : "Jacobean drama is nothing if not sensational. The 'Tragedy of Blood' specializes in severed bodily parts, sexual corruption and acts of gratuitous violence".[1] On en conclut souvent qu'il s'agit d'un style théâtral médiocre fondé sur le Grand Guignol, voire d'une reprise décadente de la tragédie élisabéthaine ou shakespearienne. N'ayant plus rien à dire sur le destin, l'homme ou la mort, les dramaturges jacobéens se seraient réfugiés dans un mode d'expression simpliste fondé sur des effets d'horreur faciles et des conventions allégoriques éculées, à la seule fin de conserver la faveur d'un public blasé. C'est avec raison que L. G. Salingar dénonce les froides conventions de la tragédie à l'époque de Fletcher, c'est-à-dire vers 1615. Il est vrai que ce théâtre a trop systématiquement recours à l'antithèse amour/honneur et au calque systématique des codes génériques établis vers 1610 pour la tragicomédie : "a theatrical code of honour, exalted and exclusive, contains the whole substance of tragedy or tragi-comedy for Beaumont and Fletcher".[2] Il est d'ailleurs incontestable qu'entre 1590 et 1640, le genre tragique anglais a progressivement perdu sa force expressive et sa capacité à se renouveler. Mais il est difficile d'accepter le verdict rendu par ce critique, selon qui la "période de créativité" du théâtre tragique anglais s'achève en même temps que la carrière de Shakespeare : "the creative period of Elizabethan and Jacobean tragedy had come to an end when Shakespeare left the theatre in 1613".[3]

L'idée d'une décadence dramatique uniforme se comprend tant que l'on s'intéresse globalement au genre tragique et à une période historique longue. Mais dès que l'on aborde des périodes plus courtes, des auteurs particuliers et des pièces bien précises, elle devient suspecte. Même si les dramaturges non shakespeariens de la période 1600-1620 sont plutôt

---

[1] Peter J. Smith, "*The Atheist's Tragedy*", *Cahiers élisabéthains* 46, pp. 81-83, p. 81.

[2] L. G. Salingar, "The Decline of Tragedy", in *The Penguin Guide To English Literature*: *The Age of Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin Books, 1964, pp. 429-441, p. 429.

[3] L. G. Salingar, *The Age of Shakespeare*, "The Decline of Tragedy", op. cit., p. 432.

des continuateurs que des créateurs, ils ne témoignent nullement d'un déclin uniforme. Il y a loin des tragédies de Fletcher et de Massinger à celles de Webster et de Ford. Si les premières témoignent bien de l'usure du genre, les secondes démentent cet état des choses en préservant une qualité élevée. C'est sous le règne de Charles I[er] que la tragédie sombre vraiment dans l'amateurisme et dans la médiocrité. À partir de 1630, en effet, ce genre dramatique calque des conventions génériques rigides dont le sens s'est presque complètement évaporé. Certains critiques ne prennent pas en compte ces détails et considèrent assez arbitrairement que la présentation spectaculaire de la mort dans la tragédie jacobéenne est le symptôme d'une vacuité artistique. Le signe le plus évident en serait l'os crânien creux et décharné que l'on y trouve assez souvent. Dans *Hamlet*, *La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*, il serait le symptôme de la fossilisation prochaine du genre tragique.[1]

Il me semble plus intéressant d'y déchiffrer un signe de vitalité. Durant les deux premières décennies du dix-septième siècle, que je dénommerai ici la période élisabéthaine tardive et jacobéenne, le genre tragique est encore une forme d'expression dense et complexe. Comment reléguer dans la médiocrité une période qui a vu naître non seulement *Hamlet* et *Le Roi Lear*, mais aussi *La Duchesse d'Amalfi* ? Même des œuvres dramatiques plus modestes, comme *La Tragédie du vengeur* ou *La Tragédie de l'athée*, méritent d'être réhabilitées. Ceci est devenu possible à partir du moment où des thèmes jadis considérés comme ridicules, obsolètes ou inconvenants se sont retrouvés en phase avec nos goûts et nos préoccupations. Le baroque, le macabre et les allégories ne sont plus tenus pour des formes artistiques inférieures. La représentation de la cruauté et de l'horreur dans les arts visuels, en peinture comme au théâtre, est également devenue un sujet d'étude estimé. Le changement de perspective qui concerne les études shakespeariennes favorise lui aussi cette réhabilitation. On présentait autrefois Shakespeare comme le grand maître du théâtre, une sorte de prophète intemporel qui aurait tout dit de l'homme, du destin, de l'amour et de la mort. Mais depuis le dernier quart du vingtième siècle, ses tragédies font l'objet d'une interprétation nouvelle fondée sur une remise en contexte historique et générique. Les ouvrages de Stephen Greenblatt, par exemple, ont montré qu'on ne peut plus se contenter de vénérer ces textes comme autant d'œuvres canoniques, parce que ce point de vue repose sur une échelle de valeurs plus littéraire que théâtrale, établie par les romantiques et développée par les victoriens.[2]

---

[1] Voir par exemple Franco Moretti, "The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty", *Shakespearean Tragedy*, Londres, New York, Longman, 1992, pp. 45-83.

[2] Voir "Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, *Henry IV* and *Henry V*", in *Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 8-47.

Lorsque les critiques ont commencé à s'intéresser à la partie non shakespearienne de la tragédie jacobéenne, ils se sont souvent concentrés sur sa dimension allégorique. On ne saurait le leur reprocher, car leur travail pionnier devait nécessairement s'intéresser à l'aspect le plus visible de la vision du monde proposée par ces œuvres dramatiques. Dans *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Muriel Clara Bradbrook considère *La Tragédie du vengeur* comme une reprise relativement habile des allégories élisabéthaines de mortalité :

> Vindice addresses the skull of his mistress, who died for her chastity, as if it were that of a courtesan. The whole of the address to the skull is relevant here. It expresses what was also a common mood in Renaissance revenge tragedy, 'Go, get thee to my lady's chamber, tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come.'[1]

Nous sommes aujourd'hui disposés à considérer les conventions de la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne d'un point de vue plus nuancé. Comme Theodore Spencer nous y invitait dès les années trente dans un ouvrage fondateur et toujours pertinent, *Death and Elizabethan Tragedy*, nous n'assimilons plus forcément les conventions allégoriques des tragédies de cette époque à des formes stériles ou à un style macabre d'un goût douteux. Au contraire, nous parvenons à considérer ces éléments dramaturgiques comme les supports d'une vision du monde dont la pertinence théâtrale est indiscutable. Selon l'opinion générale en valeur aujourd'hui, la tragédie élisabéthaine possède un degré de qualité artistique et une originalité souvent appréciables, bien que ce degré soit variable selon les pièces considérées.

Depuis une vingtaine d'années, les analyses se sont intéressées à la manière dont ces allégories de mortalité sont traduites dans les pièces, et plus précisément aux décalages ironiques que prennent les tragédies par rapport aux modèles didactiques de la Renaissance anglaise. Par exemple, Brian Jay Corrigan a situé *La Tragédie du vengeur* dans un contexte historique qu'il dénomme la "littérature de crise". Selon lui, cette œuvre dramatique caricature des modes d'expression théâtrale qui étaient en train de perdre leur pertinence, en particulier la codification générique de la tragédie de la vengeance et les stéréotypes du *memento mori* :

> Crisis literature is that artistic creation that, while containing its own artistic merit, also comments selfconsciously upon the external times in which it is written. [...]. As the name suggests, [it] elucidates a turning point at which, in the artist's eyes, a literary state of affairs, such as a faddish genre or motif, will either terminate or suffer material change. Crisis literature is something more than a mere tract or polemic; it is a work of art with a literary merit beyond its commentary.[2]

Pour Brian Jay Corrigan, le fait que *La Tragédie du vengeur* relève de la littérature de crise prouve qu'il s'agit bien d'une œuvre composée par Thomas Middleton, ce dramaturge ayant

---

[1] Voir M. C. Bradbrook, *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambrige, Cambridge University Press, 1980, p. 163 (première édition : 1935).

[2] Brian Jay Corrigan, "Middleton, *The Revenger's Tragedy* and Crisis Literature", *Studies in English Literature* 38:2, pp. 281-296, p. 281.

selon lui coutume d'explorer de manière parodique des formes dramatiques usées. La chose est tout-à-fait possible. Mais il ne s'agit encore que d'une hypothèse, et je doute que l'on puisse un jour en faire une certitude. Je ne souhaite de toute façon pas m'engager dans le débat qui cherche à déterminer l'auteur de cette tragédie. En raison de son rapport avec *Hamlet* et avec les emblèmes de *memento mori*, *La Tragédie du vengeur* doit être examinée de manière intertextuelle, une approche que ce débat en paternité risquerait d'occulter. J'ai par conséquent conservé, sous réserves, l'attribution traditionnelle à Cyril Tourneur.

La mise en spectacle de la mort violente proposée par le théâtre tragique anglais de cette époque reflète une ambiance sociale troublée. Vers 1600, il n'était plus toujours possible aux Anglais d'assigner un sens et un seul aux mots prononcés et aux objets montrés à un public, que ce soit au théâtre ou dans d'autres circonstances. Même si les mots et les objets étaient censés communiquer une vision du monde idéalisée aux spectateurs en manifestant le sacré, ils tendaient à prendre une sorte d'aura inquiétante, comme s'ils n'étaient pas vraiment ce qu'ils prétendaient représenter ou que leur sens conventionnel se complétait d'une ombre menaçante. Bien entendu, il serait simpliste d'en conclure que l'ensemble du théâtre tragique élisabéthain tardif et jacobéen fonctionne sur le mode de la reprise parodique. Phénomène exceptionnel et liminal, la littérature de crise a justement pour objectif de pousser un système sémiotique dans ses derniers retranchements en mettant en perspective des concepts consensuels et des conventions génériques que d'autres œuvres traitent avec le plus grand sérieux. C'est à ce théâtre du premier degré, si l'on peut dire, qu'appartient *Hoffman* de Henry Chettle (1602). Cette pièce reprend la thématique de la scène V. 1 d'*Hamlet* en utilisant le squelette pour présenter un processus de vengeance très violent. De même, *The Devil's Charter* de Barnabe Barnes s'inspire de *La Tragédie du vengeur* en reprenant le topos élisabéthain du maquillage empoisonné, afin de souligner le pouvoir corrupteur du sexe, de la peinture et du théâtre.[1]

Hamlet et *La Tragédie du vengeur*, par contre, ont recours à une mise en perspective ironique de la mort violente où le pastiche côtoie la parodie. Indépendamment de leurs mérites respectifs sur le plan littéraire ou théâtral, ces deux tragédies transforment les discours allégoriques de mortalité en montrant que ces topoi contiennent une violence cachée qui dépasse tout projet didactique. Dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans *Le Roi Lear*, la littérature de crise atteint un nouveau sommet car la reprise ironique du *memento mori* y prend un tour encore plus acerbe.

---

[1] Voir Tanya Pollard, "Beauty's Poisonous Properties", *Shakespeare Studies* 27 (1999), pp. 187-210.

À travers ces deux pièces, le théâtre tragique jacobéen semble dénoncer les emblèmes de mortalité comme des masques vides recouvrant des pulsions sans nom. *La Tragédie de l'athée* a elle aussi recours à une mise en perspective parodique de ce type d'emblèmes, mais il ne s'agit cette fois-ci que d'une tendance mineure de l'œuvre. Tourneur cherche en effet à intégrer sa propre littérature de crise à un cadre allégorique illustrant triomphalement les conventions du *memento mori* élisabéthain, dont les dogmes sont repris et célébrés sur un ton secrètement nostalgique. Le concept de littérature de crise est opératoire pour l'ensemble des tragédies du corpus puisqu'elles ont toutes recours à des conventions dramatiques, littéraires et culturelles qu'elles mettent en cause de manière plus ou moins appuyée. Le crâne peut être considéré comme un élément essentiel de ce type de mise à distance, car il sert à souligner l'écart que ces tragédies prennent par rapport aux réseaux de conventions qui les structurent.

Cette présentation décalée est parfois comprise comme le symptôme d'une décadence historique. Nous serions en mesure de comprendre ce théâtre tragique parce qu'il reflète un univers jacobéen en déclin. Ce serait se méprendre sur cette société ainsi que sur le rapport entre la réalité et la représentation théâtrale. De même que la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne n'est pas une forme générique vidée de sens, le début du dix-septième siècle ne représente pas une époque de décadence pour l'Angleterre. Il s'agit plutôt d'une période de transition. Une ambiance de violence larvée régnait confusément tandis que de profondes transformations sociales, économiques et psychologiques se produisaient. Ces tensions, qui étaient souvent mal comprises par les contemporains, se sont souvent cristallisées sur un ensemble de croyances et de pratiques rituelles qui étaient associées à la mort dans la culture européenne de l'époque. Selon Philippe Ariès, la sensibilité baroque ne parvenait plus à en donner une image rassurante parce que la vie semblait vide de sens :

> Le Moyen-Age insistait sur les risques d'une vie trop pleine. La sensibilité baroque constate avec mélancolie et amertume que la vie est vide. Seuls Dieu et la religion peuvent en combler le vide. Mais la foi vient-elle à fléchir, le monde qu'elle ne retient plus tend alors à verser du côté du néant ; il y était toujours sollicité.[1]

Les contemporains de Shakespeare et de Webster, qui vivaient à l'orée de cette période historique, étaient en train de perdre le sens d'une conception de la mort qui avait été érigée en système de gouvernement au cours du règne élisabéthain. Dans ce contexte, le crâne pouvait bien entendu illustrer une vision allégorique de la mort et du pouvoir, mais il était en même temps susceptible de suggérer l'horrible vacuité de l'existence terrestre. Après tout, l'une des

---

[1] Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1983, p. 197. Cette citation fait suite à la description d'un double tombeau baroque où les mots "Nihil" et "Umbra" sont inscrits en dessous des bustes des deux défunts (voir les illustrations 273 et 274).

tragédies étudiées présente le destin funeste d'un athée, une autre celui d'un roi déchu et une troisième celui d'un homme envahi par le doute métaphysique. Le crâne était l'un des visages de la mort pour les Élisabéthains, mais ce visage pouvait mettre en perspective la conception contemporaine de la monarchie ainsi que les croyances en l'au-delà proposées par la religion chrétienne.

C'est sans doute cette atmosphère d'inquiétude et de perplexité qui motive aujourd'hui notre intérêt pour les tragédies du corpus. Non pas que les spectateurs de théâtre réagissent en historiens des mentalités passionnés par une vision de la mort devenue exotique au cours du temps. S'ils sont fascinés par la représentation théâtrale d'un monde en décomposition physique, soumis à la pression d'une mort aveugle, c'est parce que cette représentation fait écho à leurs préoccupations profondes. Il n'en a pas toujours été ainsi. Entre 1750 et 1850, par exemple, la tragédie jacobéenne ne retenait guère l'attention des amateurs de théâtre. Cette époque vénérait la raison, le progrès scientifique et la confiance en l'avenir. À partir du milieu du vingtième siècle, par contre, cet intérêt avait toutes les chances de naître. En effet, nous sommes aujourd'hui situés dans une situation de transition culturelle et nous connaissons une ambiance d'instabilité et de crise des valeurs. Notre confiance en l'avenir s'amenuise, la violence collective se fait préoccupante et les croyances traditionnelles s'effacent sans être remplacées par de nouveaux dogmes.

Dans sa revue critique sur la mise en scène de *La Tragédie de l'athée*, citée plus haut, Peter J. Smith note que la présentation théâtrale de la corruption des mœurs, du règne de la force brute et de la manipulation politicienne proposée par cette mise en scène pouvait aisément être mise en rapport avec la situation politique de 1994. Le gouvernement de John Major était alors discrédité par une série de scandales financiers et sexuels. Ces scandales mettaient en relief l'hypocrisie du parti conservateur, qui, depuis Margaret Thatcher, s'était autoproclamé défenseur de la tradition impériale britannique et garant des bonnes mœurs. *La Tragédie de l'athée*, telle qu'elle avait été mise en scène par Anthony Clark, donnait de cette situation politique une vision grotesque, située à la limite de la pornographie :

> [T]here was a spectacular indulgence in this production–a sensationalism which resonated against the hypocritical repression for which the English are renowned. This hypocrisy has been laid bare recently in the wake of a nomber of bizarre sexual scandals surrounding Tory MPs [...]. Clark's *Atheist's Tragedy* keyed into this current hysteria and demonstrated the tension between moral superiority and titillation which makes these plays (and scandals) so compelling.[1]

[1] Peter J. Smith, "*The Atheist's Tragedy*", *Cahiers élisabéthains* 46 (octobre 1994), pp. 81-83, p. 81.

Cette interprétation polémique et satirique de *La Tragédie de l'athée* s'inscrit dans une tradition théâtrale anglaise qui remonte à Shakespeare et à Chapman, dont certaines tragédies prêtent au crâne une dimension politique analogue. Il n'est d'ailleurs pas interdit de déchiffrer, dans cette mise en scène, un parallèle troublant entre le règne d'Élisabeth I^{ère} et la période thatchérienne, car ces deux époques ont généré une profonde frustration dans la société anglaise. Mais l'écho entre le passé et le présent qui est proposé par les tragédies du corpus est susceptible de s'étendre bien au-delà du champ politique et de l'horizon culturel britannique, car il touche aux fondements de l'imaginaire occidental et en particulier aux représentations collectives de la sexualité, de l'identité et de la mort.

Dans *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Philippe Ariès explique que nos sociétés mécanisées, médicalisées et rationalisées ont en grande partie perdu le sens culturel de la mort. Dès la Renaissance tardive et l'époque baroque, les Européens ont commencé à se demander si leurs vies avaient un sens, et si les emblèmes de mortalité recouvraient autre chose que le néant. Aujourd'hui, certains n'imaginent même plus que leurs existences puissent avoir une quelconque signification. Ceci a de graves conséquences, aussi bien sur la solidité de nos liens sociaux et de notre identité collective que sur l'idée que nous nous faisons de notre propre finitude. Selon la terminologie de Philippe Ariès, nous avons abandonné la "mort apprivoisée", une forme de contrôle rituel que les contemporains de Shakespeare et de Webster connaissaient encore. Nous vivons désormais sous le signe de la "mort ensauvagée", un horrible chaos qui n'ose plus dire son nom et que nous évacuons de notre univers socioculturel, voire de notre langage. Mais à quoi sert-il de ne pas penser à la mort, puisqu'elle surgit à l'improviste, juste là où nous ne l'attendons pas ?[1]

Ce retour imprévisible donne la définition exacte du destin, tel qu'elle est formulée dans la tragédie. Cette vision pessimiste de la société occidentale moderne structure la réflexion de Jean-Marie Domenach dans *Le Retour du tragique*. Pourtant, il estime que la tragédie pourrait constituer un exutoire à notre crise des valeurs en restaurant un dialogue avec la mort :

> [L]e citoyen moderne devient malheureux parce qu'il a peur de la mort. [...] Le goût du bonheur particulier projette l'homme dans l'abstrait, le sépare de la mort, le sépare des autres, le sépare des choses, qui deviennent alors destin pour lui. Ainsi le tragique se dilate dans cette obsession tentaculaire et devient, comme il ne le fut jamais, une tonalité plus ou moins perçue, plus ou moins refoulée, de la vie quotidienne dans son exercice le plus banal ; mais en même temps il perd tout accrochage mythologique, toute densité communautaire, cet éloignement et cet exhaussement qui sont indispensables à sa cristallisation en spectacle.[2]

---

[1] Voir Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

[2] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du Tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 217.

Au moment de la publication de cet ouvrage, les metteurs en scène commençaient justement à s'intéresser au théâtre de l'époque jacobéenne, y compris à sa partie non shakespearienne. En ce qui concerne Webster, le point de vue hérité du dix-neuvième siècle, qui consistait à voir en lui le grand maître de l'horreur ou du Grand Guignol, commençait à évoluer. On reconnaît maintenant à ses tragédies une qualité comparable à celle de Shakespeare. *La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*, qui étaient autrefois réputées médiocres et injouables, commençaient à sortir de leur purgatoire pour être étudiées et mises en scène.

Par ailleurs, dans les années soixante, des formes dramatiques nouvelles cherchaient à traduire l'esprit tragique : que l'on pense au théâtre de l'absurde de Beckett et de Ionesco ou au théâtre de la cruauté d'Artaud. Depuis cette époque, ce mouvement s'est accentué. On parle maintenant du théâtre de la catastrophe et du théâtre de la barbarie, illustrés par Howard Barker et Edward Bond. Par exemple, Bond s'est inspiré du *Roi Lear* pour traduire une vision du monde cynique et cruelle. Ce style tragique sans concessions se fonde sur l'horreur de la mort et de la torture. Barker cherche à montrer au spectateur les conventions et les tabous qui limitent sa réception du spectacle, alors que Bond le choque afin de lui faire prendre conscience de la dimension horrible et inhumaine de tout système politique. Quels que soient leurs objectifs, ces dramaturges accusent le genre tragique d'être trop conventionnel pour traduire les souffrances humaines dans toute leur intensité. Ce point de vue ne fait pas justice aux tragédies du corpus, sauf lorsqu'il conduit à dénoncer des styles de mise en scène et des codes génériques traditionnels, ceux que nous avons hérités du dix-neuvième siècle par exemple. *Hamlet* et *Le Roi Lear* n'ont rien perdu de leur popularité. Mais ces pièces sont maintenant interprétées en fonction des principes dramaturgiques définis par Artaud, Barker et Bond. De même, l'ambiance de mort violente qui domine *La Duchesse d'Amalfi*, *La Tragédie de l'athée* et *La Tragédie du vengeur* n'est plus considérée comme une faiblesse structurelle grave ou comme une faute de goût insurmontable. Les revues critiques que j'ai consultées au sujet de leurs mises en scène montrent au contraire que les spectateurs se plaisent à voir les personnages évoluer dans un milieu délétère où règnent l'ambition machiavélique, le voyeurisme et la transgression des tabous.

En somme, tout se passe comme si la présence du crâne et d'autres signes traduisant la présence de la mort n'était plus un legs encombrant mais au contraire un atout pour la tragédie. À l'exemple des Jacobéens, nous sommes aujourd'hui en mesure de sentir (ne serait-ce qu'obscurément) que notre crise des valeurs représente une situation littéralement tragique, et nous éprouvons le besoin de transférer cette vision inquiétante de l'existence dans le monde

du théâtre. En même temps, nous savons bien que ce théâtre ne règle pas nos problèmes de société, pas plus qu'il n'a permis aux Jacobéens de régler les leurs. Dans *Le Retour du tragique*, Jean-Marie Domenach précise "[qu']il n'appartient pas à la tragédie de résoudre les contradictions, mais de les porter à l'incandescence".[1] Si la tragédie nous donne effectivement un exutoire, elle ne fait que révéler l'opposition insoluble de l'ordre et du chaos, de la justice et de la loi du plus fort, de la civilisation et de la barbarie. Comme je le montrerai, les tragédies du corpus s'inscrivent bien dans cette ambivalence thématique, car elles oscillent entre la mort apprivoisée et la mort ensauvagée. Alors que la première construit un ensemble de discours allégoriques, la seconde les détruit aveuglément. La présence du crâne sur la scène, comme celle du mot "skull" dans le texte, reflète cette dichotomie. Cette présence peut également se traduire indirectement, à la manière d'une anamorphose.

En raison de sa complexité, ce sujet demande une approche pluridisciplinaire. Le choix d'une seule perspective risquerait en effet de concentrer l'analyse sur un aspect particulier du crâne tout en laissant le reste dans l'ombre. Par exemple, les approches critiques fondées sur la psychanalyse aboutissent parfois à une forme de bilan psychiatrique accusant le personnage principal ou les spectateurs d'être des pervers sexuels ou des nécrophiles. C'est dans une certaine mesure ce que fait Karin S. Coddon dans un article intitulé "'For Show or Useless Property': Necrophilia in *The Revenger's Tragedy*".[2] Elle a certes raison d'affirmer que le comportement de Vindice témoigne d'un déséquilibre mental profond et que ce déséquilibre se traduit par une présentation ambivalente de la mort. Le héros est tour-à-tour (voire simultanément) anatomiste, pourfendeur de la corruption des mœurs, acteur, metteur en scène et voyeur. Le traitement réservé au cadavre et au crâne dans cette tragédie met en cause les allégories de la mort en les confrontant à d'autres discours, non seulement celui de la médecine et de l'anatomie, mais aussi celui de la perversion sexuelle. Cependant, on peut se demander dans quelle mesure le terme "nécrophilie" est pertinent dans le cadre d'une analyse de *La Tragédie du vengeur*, et surtout, s'il s'applique véritablement à la transaction sémiotique entre les acteurs et les spectateurs. D'un point de vue historique, il est fort douteux que les Jacobéens aient eu une quelconque notion de ce que nous appelons aujourd'hui la nécrophilie. Les frontières qui séparaient pour eux le permis et l'interdit étaient fort différentes des nôtres, et elles ont forcément influencé la composition de la pièce. D'ailleurs, même aujourd'hui, un

---

[1] Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*, op. cit., p. 189.

[2] Karin S. Coddon, "'For Show or Useless Property': Necrophilia in *The Revenger's Tragedy*", *ELH* 60:1, pp.71-88. Cette tendance psychiatrique apparaît également dans un article de Frank Howson ("Horror and the Macabre in Four Elizabethan Tragedies", *Cahiers Élisabéthains* 9 (1976), pp. 29-40).

public de théâtre n'interprétera pas les actes et les paroles du Vengeur en fonction de critères médicaux ou psychiatriques, même si les spectateurs savent bien que le personnage principal est un être dément. Le voyeurisme de cette tragédie leur est destiné, et ils lui accordent leur approbation. La nécrophilie prêtée au Vengeur n'est peut-être rien de plus qu'une condamnation morale qui n'ose pas dire son nom, comme s'il fallait s'excuser de traiter d'une tragédie décidément trop macabre. Rejeter la violence de *La Tragédie du vengeur* dans le domaine des perversions sexuelles et des maladies mentales, c'est refuser d'admettre qu'une complicité trouble puisse s'établir entre le public et l'acteur qui contemple le visage de la mort. C'est aussi se réfugier dans un discours écrit où l'analyse critique évacue discrètement le choc affectif de la transgression, telle qu'elle peut être visualisée sur la scène d'un théâtre.

D'autres approches s'intéressent aux codes esthétiques de la Renaissance, par exemple à la Danse Macabre ou aux tableaux de vanité, d'autres encore au contexte historique de l'époque et à leur place dans les tragédies. Par exemple, certains critiques considèrent que la mise en valeur de la mort physique et de la monarchie dans la tragédie traduit une défiance toujours plus grande vis-à-vis du mythe impérial tissé par Élisabeth au cours de son règne. Dans cette perspective, les crânes et les têtes maltraitées de *Lear,* de *Hamlet* ou de *La Tragédie du vengeur* sont considérés comme une forme de résistance aux Tudors et aux Stuarts, voire comme le signe avant-coureur de la Révolution de 1643. Il est vrai que la présence du crâne dans la tragédie élisabéthaine tardive reflète le destin de ceux qui présidèrent aux destinées de l'Angleterre entre 1600 et 1660. Charles I[er] est mort décapité sur l'échafaud : il a subi le sort funeste qui menace momentanément Hamlet et Charlemont et dont un personnage secondaire de *La Tragédie du vengeur* est victime. Il est également possible de lire en filigrane, dans cette tragédie, le destin posthume d'Oliver Cromwell. Après la Restauration, la tête du Lord Protecteur sera exhumée sur ordre de Charles II et exposée publiquement à Londres durant plusieurs années.[1] Enfin, Philippe Ariès rappelle que Charles II avait pris un étrange remède lors de la maladie qui le conduisit à la mort : "[le roi] a bu pendant sa dernière maladie une potion de quarante-deux gouttes d'extrait de crâne humain".[2] Étant donné que la tragédie est un genre à dimension fortement politique, le baiser empoisonné que le Duc donne au crâne de Gloriana serait-il l'anamorphose proleptique de ces trois événements funestes ? Ces ressemblances sont effectivement troublantes, mais elles peuvent s'expliquer en fonction de l'horizon culturel de l'époque, où le crâne avait un rôle central dans les représentations de la

[1] À notre époque, Howard Barker s'est inspiré de cette exhumation dans *Victory: A Choice in Reaction.*

[2] Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977, p. 352.

mort, du pouvoir et même de la sexualité. Le fait que la tragédie élisabéthaine et jacobéenne puisse être interprétée comme une prophétie de la Guerre Civile ou comme un reflet de l'omniprésence du crâne dans l'Angleterre du dix-septième siècle n'a donc ici qu'un intérêt secondaire. Comme la psychanalyse, l'approche historique tend à éluder les données de la sémiosis théâtrale au profit d'autres considérations, et elle évacue l'aspect inquiétant du crâne en le consignant à une époque révolue dont la barbarie contrasterait avec notre degré avancé de civilisation.

Pour tout public, les actes et les propos des personnages ne sont jamais appréciés en fonction d'un simple point de vue moral, esthétique ou psychologique. La sémiosis théâtrale ne repose pas sur un examen rationnel et distancié du spectacle, mais sur un processus affectif. Le spectateur est en connivence avec les personnages et réagit instinctivement à ce qu'il voit. Un public de tragédie réagit instinctivement aux excès qui lui sont montrés, en fonction d'un horizon d'attente défini par de multiples facteurs, parmi lesquels le genre, les connotations transmises par le titre de la pièce, la réputation du dramaturge et de l'acteur tenant le rôle principal, la culture générale des spectateurs, les événements et les goûts contemporains. Les spectateurs doivent également interpréter une vision du monde qui n'a qu'un rapport indirect avec la leur, même lorsqu'elle appartient à leur propre horizon culturel. Le spectacle est donc investi d'un sens très particulier qui ne vaut que pour le temps de la représentation. Les crânes de Yorick et de Gloriana, les crânes anonymes contemplés par Charlemont et D'Amville, le visage aveugle de Gloucester et le visage mort de la Duchesse d'Amalfi cristallisent des sentiments complexes et évolutifs, où se mêlent l'horreur, le dégoût, l'admiration et la fascination.

Ceci renforce les principes d'analyse établis plus haut : il est impossible de se limiter à un seul point de vue critique pour étudier la présence du crâne dans les tragédies du corpus, car une telle approche ne permettrait pas d'en dévoiler toutes les facettes. On peut d'ailleurs remarquer que l'objet scénique implique une réception multidimensionnelle du spectacle théâtral. Le crâne n'est pas un objet anodin, et le mot "skull" ne peut pas non plus être considéré comme un terme ordinaire. Ces deux signes sont mis en relief afin d'illustrer le thème de la mort de manière très codifiée. En raison de son aspect globulaire et creux, le crâne évoque à la fois la mort et la forme de la tête humaine. De plus, il est creusé d'ouvertures et d'indentations où jouent la brillance, la lumière et l'ombre. Comme on le verra, il définit des interprétations différentes selon qu'il est présenté de face ou de profil, en contact physique ou isolé, encadré par une forme matérielle ou laissé libre. Diverses connotations se fixent sur lui en fonction du dispositif scénique où il intervient et des paroles prononcées par

les acteurs. C'est l'arme du crime dans *La Tragédie du vengeur* mais l'instrument d'une méditation sur la mort dans *Hamlet* et dans *La Tragédie de l'athée*. Par ailleurs, son apparence varie selon les mises en scène. L'objet osseux qu'Hamlet tient entre ses mains dans la scène V. 1 n'est pas toujours présenté de la même manière. Dans la mise en scène de Peter Brook réalisée en 2001, il s'agit d'une forme pure. Sa blancheur resplendissante entre en contraste avec Hamlet, qui est joué par Adrian Lester, un noir antillais. Celle de Matthew Warchus (1998) repose sur un contraste très différent : l'acteur Alex Jennings tient entre ses mains un objet froid, jaunâtre et terreux dont la mâchoire semble prête à mordre le personnage. Enfin, dans la mise en scène de *La Tragédie du vengeur* réalisée par Sheri Nehmer en 1996, le crâne de Gloriana est considéré comme un masque blanchâtre et il devient une sorte de marionnette macabre. Au-delà de ces différences, il existe pourtant des constantes. Tout d'abord, la perception visuelle de l'objet fait toujours intervenir les mêmes réflexes perceptifs et psychologiques, les mêmes stratégies interprétatives. De plus, le crâne appartient à une panoplie de signes visuels, de gestes stéréotypés et de notions symboliques. Il entre en résonance avec des objets scéniques associés à la mort, au pouvoir et à la violence physique, comme la tête tranchée, le cercueil, l'anneau, la couronne, le monument funéraire, sans oublier le visage, pris comme instrument de communication et d'échange socioculturel. Il ne suffit pas de l'étudier en lui-même : il faut également s'intéresser aux différents contextes dans lesquels il s'inscrit.

Evidemment, une perspective éclectique ne doit pas se réduire à une sorte de patchwork critique incohérent d'où aucune conclusion claire n'émergerait. J'ai choisi de mettre l'accent sur quatre orientations principales : l'histoire des mentalités et de la culture élisabéthaine, l'anthropologie, la psychologie de la perception et les modalités de la réception théâtrale. Tout d'abord, si l'on souhaite éviter les erreurs de perspective dues aux spécificités de cet horizon culturel, il est essentiel de décrire la crise des valeurs qui domine l'Angleterre à la fin du règne élisabéthain et sous le règne suivant. C'est l'objectif de la première partie, où le crâne, pris en tant que signe culturel inscrit dans les discours allégoriques élisabéthains sur la mort, se révèle plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Des textes non dramatiques de la période élisabéthaine tardive prouvent que la présence visuelle et textuelle du crâne ne s'identifie pas forcément à la perspective allégorique du *memento mori*. Parfois, au contraire, le crâne trahit les tensions qui sous-tendent la conception élisabéthaine de la mort et du pouvoir monarchique en suggérant la présence de tensions archétypiques associées à la mort et au pouvoir. À travers *Richard II* et *Byron*, deux tragédies datant respectivement de la fin du règne élisabéthain et de la période jacobéenne, je montrerai que la tragédie était susceptible de

donner au crâne une dimension polémique puissante et de l'arracher presque totalement au cadre consensuel du *memento mori*.

La politisation contestataire du crâne qui est proposée dans ces deux tragédies dépend en fait des mécanismes invariants qui sous-tendent l'interprétation de la mort dans le théâtre tragique. La seconde partie montre comment cette perturbation affective est engrammée dans les textes dramatiques. Pour dégager ces schèmes latents, j'étudierai la présence du mot "skull" et d'autres membres de sa famille étymologique, tout en les situant par rapport à un ensemble de réseaux lexicaux et syntaxiques associés aux allégories de mortalité. Comme on le verra, les textes se révèlent structurés par l'oscillation de la mort maîtrisée et de la mort sauvage, de telle sorte qu'ils ne sont généralement pas non plus en état d'orienter le théâtre vers une illustration allégorique de *memento mori*.

La troisième partie s'intéresse à la présentation de la mort dans les arts visuels, en montrant comment ce type d'image touche les affects d'un observateur. Cette partie vise aussi à définir comment diverses présentations visuelles du visage de la mort (sous la forme du crâne mais aussi de la tête tranchée ou décomposée) peuvent mettre en perspective les emblèmes de mortalité. En fait, la présentation visuelle d'un visage associé à la mort définit deux modes d'interprétation très différents. Lorsque l'image donne une présentation normale du visage, elle favorise une interprétation centrée sur une vision allégorique de la mort, alors qu'une présentation lacunaire du visage déstabilise ce type d'interprétation en faisant intervenir des réflexes irrationnels. Ces conclusions sont ensuite utilisées dans le cadre générique de la tragédie. Des documents historiques permettront d'étudier la pratique théâtrale élisabéthaine. Par ailleurs, en ce qui concerne la mise en scène moderne des tragédies, j'analyserai une série de photographies de mises en scène concernant la confrontation avec la mort dans trois tragédies, dont deux appartiennent au corpus. Il s'agit respectivement des *Bacchantes* d'Euripide, de *La Tragédie du vengeur* et d'*Hamlet*.

La quatrième partie, au point d'arrivée de cette étude, applique les résultats obtenus à ces cinq tragédies à travers différentes mises en scène réalisées en Angleterre, aux États-Unis et en France entre 1970 et 2001. J'ai choisi de mettre l'accent sur le thème de la confrontation avec le visage de la mort, en insistant particulièrement sur le crâne mais sans négliger les photographies présentant des épisodes où il apparaît sous une forme allusive. Si j'avais entrepris cette recherche quelques années plus tôt, j'aurais sans doute eu de grandes difficultés pour trouver suffisamment de documents photographiques montrant ce motif visuel dans le contexte théâtral. Même pour des pièces très connues comme *Hamlet* et *Le Roi Lear*, les documents visuels sont rares et difficiles à obtenir, car la critique théâtrale est

traditionnellement axée sur une approche littéraire et logocentrique. Pour la partie non shakespearienne du corpus, ces difficultés sont plus grandes encore. Par exemple, très peu de sources secondaires traitant de *La Duchesse d'Amalfi* contiennent des photographies de mise en scène, et encore faut-il que ces documents visuels soient utilisables dans la perspective retenue. Mon expérience théâtrale personnelle ne m'a pas permis de combler totalement cette lacune, et une approche fondée sur mes propres impressions aurait de toute façon prêté le flanc à la critique. En dépit de leur intérêt, les souvenirs personnels ne sauraient remplacer des documents visuels car ils risquent de poser *a priori* ce qu'il faut démontrer.

Je ne peux par conséquent que me féliciter du fait que ma recherche a coïncidé avec le développement d'Internet, qui, fort à propos, est venu combler cette lacune. J'ai bénéficié de l'aide de nombreux responsables de sites et de directeurs de compagnies théâtrales, que je souhaite ici remercier vivement. Bien entendu, un filtrage des données recueillies était nécessaire. J'ai procédé à une sélection rigoureuse des sources et à une vérification systématique de leur contenu, en fonction de leur pertinence théâtrale et de leur rapport avec le sujet. Ceci m'a conduit à éliminer les documents dont la qualité était douteuse ou dont l'origine était invérifiable, par exemple ceux qui n'avaient pas de rapport avec une représentation théâtrale avérée. J'ai également laissé de côté des documents visuels qui auraient entraîné trop de digressions. Par exemple, j'ai renoncé à analyser une photographie provenant d'une mise en scène de *La Tragédie du vengeur* qui avait choisi de traiter la pièce à la manière d'un film noir.[1] Bien que la comparaison du théâtre et du cinéma puisse éclairer certains aspects de l'inscription du crâne dans le genre tragique, elle ne constitue pas l'objet de cette étude. Entre autres, il aurait été impossible d'étudier les autres tragédies selon la même perspective.

Des vidéogrammes auraient peut-être permis de cerner davantage de paramètres théâtraux. Ces documents sont relativement faciles à trouver pour la partie shakespearienne du corpus, mais ils sont presque introuvables pour les autres tragédies. Les témoignages écrits sur les mises en scène sont évidemment fort précieux, qu'ils aient été recueillis par moi-même ou communiqués par des tiers. Mais ils ne peuvent à eux seuls servir de base pour étudier l'inscription scénique du crâne dans les tragédies. Les impressions des spectateurs sont subjectives, surtout lorsque le témoignage est recueilli longtemps après le spectacle. De même, les avis des critiques dramatiques peuvent être faussés par un parti-pris esthétique sur

[1] Cette photographie peut être consultée sur le site Internet de Keith Morris, "Theatre in Wales: Red Snapper Photography" (url<http://www.cambria.demon.co.uk/snapper/theatr/revenge.htm>).

la représentation ou influencés par un autre projet. Par exemple, certaines revues critiques sont purement publicitaires : leur seul objectif est de faire connaître la mise en scène à des spectateurs potentiels. D'autres se bornent à reprendre les grandes lignes du spectacle sans s'intéresser à son originalité en tant qu'œuvre d'art, voire à compiler ce que d'autres journalistes ont écrit sur la représentation.

Le regard du photographe n'est jamais impartial. La prise de vue témoigne en effet d'un acte de regard et d'une sélection des matériaux visuels en fonction d'une interprétation personnelle. Comme les spectateurs, le photographe peut être fasciné par un visage mutilé ou par un crâne, et ceci déterminera en partie s'il déclenche (ou ne déclenche pas) son appareil. Les sélections opérées par les photographes dans le continuum de la représentation témoignent par conséquent de l'impact exercé par le spectacle théâtral sur le public. Il a tendance à se concentrer sur les passages qui détiennent un impact visuel maximal, ceux que le dramaturge Edward Bond dénomme les "ET" ("événements théâtraux)".[1]

Evidemment, ces remarques ne s'appliquent pas aux poses de style Harcourt où l'acteur reproduit son image publique. Il faut également admettre, avec Patrice Pavis, que les photographies de théâtre sont des produits dérivés d'une représentation et qu'elles sont loin de tout dire sur elle. Ce type de document saisit "une réalité qui est déjà une représentation et une image de quelque chose. Ainsi, son référent (son objet) est déjà mis en formes et en signes et [la photographie] ne peut ignorer cette première sémiotisation".[2] Non seulement les photographies de mise en scène éludent le son, le mouvement et la réaction du public, mais elles ne disent jamais ce qui se passait juste avant et juste après le moment qu'elles fixent. Par ailleurs, ce document ne reproduit jamais tout ce que voyaient les spectateurs lors de la représentation. En cadrant une configuration qui occupait la scène à un moment donné, la photographie isole artificiellement une partie de l'image scénique. Par exemple, le texte d'*Hamlet* et de *La Tragédie du vengeur* indiquent que la configuration de l'homme face au crâne se fait sous l'œil d'un troisième personnage (respectivement Horatio et Hippolito). Il en va de même dans la scène IV. 6 du *Roi Lear*, où Edgar assiste à la rencontre entre Lear fou et Gloucester aveugle. Les photographies étudiées plus loin ont éliminé ce personnage tiers, et il faut en tenir compte si l'on veut rester proche du contexte théâtral.

Le continuum d'où provient la photographie doit être reconstitué autant que possible, sous peine de négliger le contexte théâtral des images et de les traiter comme des sortes de tableaux

---

[1] Edward Bond donne une définition de "l'événement théâtral" dans *Coup de théâtre* 15 (1998), pp. 77-100.

[2] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, "Photographie de théâtre", Paris, Dunod, 1996, pp. 253-256, p. 254.

photographiques. Ce travail est en somme une archéologie de la représentation. Il serait évidemment absurde d'espérer la restituer dans son intégralité, mais il est possible d'en retrouver les principes directeurs et de montrer comme le metteur en scène a interprété le texte. Chaque fois que cela a été possible, j'ai comparé des photographies provenant de la même mise en scène afin de découvrir davantage de données sur celle-ci (position des acteurs sur la scène, continuum de l'action, mouvements, point de vue des spectateurs, effets sonores probables, éclairage, etc.). J'ai également examiné les points de vue des critiques, des spectateurs, des metteurs en scène et des acteurs afin de déterminer de quel type de spectacle il s'agissait. Dans certains cas, la quantité de documents obtenus pour une même mise en scène a été suffisante pour comparer l'inscription scénique du crâne à d'autres épisodes structurés sur le schème de la confrontation avec le visage de la mort. Ainsi, dans *Hamlet*, la scène V. 1 est comparée avec la rencontre du héros avec le Spectre afin de révéler des différences de forme et de fond entre ces deux confrontations. Parfois, j'ai été en mesure de comparer plusieurs interprétations de la même tragédie ou de les étudier sous différents aspects. Dans *La Duchesse d'Amalfi*, *La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*, je me suis intéressé à la manière dont le décor pouvait traduire la mort ensauvagée en faisant écho aux emblèmes qui étaient mis en scène, ainsi qu'aux données des textes. Dans *Le Roi Lear*, j'ai comparé deux mises en scène afin de montrer quel peut être l'écart entre deux interprétations de la confrontation avec le visage de la mort, telle qu'elle se manifeste dans cette tragédie.

De manière générale, la quatrième partie confirme que le crâne mis en scène ne peut pas être considéré comme un objet rituel sacré, pas plus que le mot "skull" ne peut être assimilé à un signe allégorique univoque. La présence du crâne amplifie la dimension affective du spectacle théâtral, de telle sorte qu'il oscille entre la mort apprivoisée et la mort ensauvagée. Cet effet sémiotique prend un aspect quelque peu différent lorsque d'autres signes visuels viennent se substituer à cet objet scénique. Mais l'impact visuel du spectacle reste le même dans la mesure où le crâne y gît à l'état latent. Dans la reconstruction mentale opérée par les spectateurs, il structure toujours une présentation inquiétante de la mort qui est fondée sur la présentation du visage à l'état lacunaire.

La cinquième partie propose une synthèse où les cinq tragédies sont comparées entre elles afin de dégager quelle vision de la mort elles sont susceptibles de proposer à leurs publics. Cette vision est définie soit par la présence du crâne, soit par ce que l'on peut dénommer sa remarquable absence. *Hamlet*, *La Tragédie de l'athée* et *La Tragédie du vengeur* correspondent à la première catégorie, alors que *Le Roi Lear* et *La Duchesse d'Amalfi* appartiennent à la seconde. Dans les trois premières tragédies, la mise en spectacle du crâne

est indissociable d'une présentation allégorique, car ce signe scénique est intégré de manière plus ou moins harmonieuse à une sorte de tableau vivant illustrant le topos de l'homme face à la mort. Les deux autres pièces, par contre, s'éloignent de ce mode d'expression conventionnel : l'image de l'homme contemplant le crâne est remplacée par des formes dérivées ou même désignée comme absente. La différence entre les trois premières tragédies et les deux autres n'est pas le fait du hasard mais d'une évolution générique à long terme qui concerne la représentation de la mort au théâtre. Cette évolution dépasse le cadre élisabéthain et jacobéen, car elle s'étend de la fin du Moyen-Age jusqu'à notre époque. Elle révèle en quoi la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne témoigne d'une transition historique où la mort maîtrisée s'efface progressivement devant la mort ensauvagée.

L'objectif de ce travail de recherche est donc de dégager les différentes expressions du schème de la confrontation de l'homme avec le visage de la mort dans les cinq tragédies, en mettant l'accent sur le crâne mais sans l'isoler artificiellement du répertoire de signes, de conventions et de stratégies sémiotiques qui interviennent dans ce schème. Le théâtre est un art synthétique, qui emprunte divers systèmes de codification : la peinture, la sculpture, la littérature, les pratiques rituelles, ainsi que les gestes et les attitudes qui interviennent dans l'interaction sociale. Il faut s'intéresser à l'image de la mort dans d'autres formes d'expression artistique afin d'examiner comment les tragédies la gèrent dans leur propre système générique. On voit bien qu'un parcours linéaire fondé sur la structure dialectique traditionnelle (thèse, antithèse, synthèse) ne serait pas opératoire. Il est probablement plus judicieux d'aller du général au particulier, en faisant progressivement le point (au sens photographique du terme) sur l'inscription scénique du crâne et en l'étudiant en fonction de différents systèmes sémiotiques. On peut comparer l'ensemble de cette étude à une superposition de couches d'analyses concentriques dont l'inscription scénique du crâne occuperait le centre, ces couches étant disposées en fonction de leur pertinence par rapport au théâtre tragique. Le parcours transversal de différents registres génériques est apte à révéler les caractéristiques principales du schème étudié, et aussi à montrer la spécificité de chaque tragédie en tant qu'œuvre d'art possédant sa propre vision de la mort. L'idée d'une superposition de couches d'analyses autour du crâne m'a amené à mettre en relief les tragédies du corpus. Leur nom est donné en français pour préserver l'unité de l'écriture, alors que les autres œuvres théâtrales sont dénommées par leurs titres anglais. Elle m'a également conduit à hiérarchiser les approches retenues. J'ai d'abord défini le contexte culturel élisabéthain pour aborder ensuite des sujets plus complexes, à savoir les perturbations sémantiques et syntaxiques accompagnant le mot "skull", le caractère problématique de certaines images de la mort en ce qui concerne leur interprétation

par un observateur ou un spectateur, et enfin les modalités de l'inscription scénique du crâne ou de ses substituts visuels dans le cadre du schème de la confrontation avec le visage de la mort, tel qu'il se traduit dans différentes mises en scène. Il m'a ensuite semblé utile de revenir à une approche anthropologie et historique afin de montrer en quoi ce type de mise en scène peut encore retenir notre intérêt aujourd'hui, en fonction de l'évolution des mentalités occidentales au sujet de la mort.

PREMIERE PARTIE : La mort dans le monde élisabéthain

CHAPITRE PREMIER : La société anglaise à la fin du seizième siècle

Dans la tragédie anglaise des années 1600-1620, les notions liées au pouvoir monarchique et à la mort sont centrales. La monarchie y est représentée en tant que force structurante de l'univers social par l'intermédiaire de divers signes textuels et visuels illustrant le thème de l'usurpation, de la rébellion ou de l'ordre collectif. De même, le cadavre, le squelette, le crâne et la tête tranchée décrivent un univers culturel organisé selon une idée de la mort typiquement élisabéthaine. C'est pourquoi les contemporains des dramaturges ont souvent considéré ce théâtre comme une source d'exemples didactiques destinés à enseigner au citoyen les règles du bon comportement, ou encore la juste méthode pour parvenir à la connaissance de soi-même. Mais la tragédie traduit bien d'autres réalités, beaucoup moins idéales. L'image de la monarchie et de la mort, telle qu'elle est transcrite sur la scène tragique, reflète les tensions politiques, sociales et intellectuelles de son temps.

La présence de la mort dans le théâtre tragique anglais de cette époque traduit souvent un profond sentiment de peur. Le cadavre et le crâne signalent alors l'effondrement des normes sociales traditionnelles, la fragmentation sans remède de la société et la guerre de tous contre tous. Dans "An English Renaissance Understanding of The Word 'Tragedy'", Tanya Hagen montre que la tragédie élisabéthaine présente au public une mort à la fois omniprésente, invincible et destructrice :

> The language of Elizabethan tragedy is a language of murder and revenge, in which the words 'tragedy' and 'death' are synonymous. [...] In the argument between Love, Fortune and Death in Kyd's *Soliman and Perseda* (1592) the outcome is certain. The tragic stage is Death's unique domain, and he is inevitably the victor.[1]

Paradoxalement, ces signes inquiétants représentent en même temps une émanation de la Transcendance, c'est-à-dire un idéal susceptible de conjurer cette présentation inquiétante en illustrant un ordre social harmonieux. Vers 1560, lorsque *Gordobuc* fut composée, la mort était considérée comme un phénomène culturel : on pensait que sa dimension sauvage était contrôlée par les conventions du *memento mori*. Ceci reflète encore une vision du monde typiquement médiévale où le microcosme humain est harmonieusement rythmé par les cycles de la nature et par les célébrations publiques régulièrement accomplies. Dans *Gordobuc*, la violence protoculturelle est mise au service d'une réconciliation universelle. La nature et la société sont tout d'abord menacées de destruction puis guéries au cours d'un processus sacrificiel calqué sur le rythme des saisons, en fonction de schèmes rituels analogues à ceux

---

[1] Tanya Hagen, "An English Renaissance Understanding of the Word 'Tragedy'", *Early Modern Literary Studies*, Special Issue I (1997), pp. 1-30, p. 30 (url<http://purl.oclc.org/emls/si-01/si-01hagen.html>).

genre tragique présente une mort ensauvagée et un univers social en pleine décomposition. À travers le prisme de *Richard II*, de *Hamlet* ou de *La Tragédie du vengeur*, la société anglaise prend l'aspect d'un cadavre, voire d'un corps disloqué. Cette mort-là n'est plus un fait culturel normal, car elle défait les individus en même temps que les structures collectives.

I) Une société en pleine mutation

L'émergence du capitalisme britannique explique en partie cette évolution des mentalités. Dès le règne d'Henry VIII, le commerce devint un instrument de puissance important dans le royaume. Le pays se mit à développer des circuits commerciaux et financiers toujours plus étendus. La société élisabéthaine était soumise à des mutations socio-économiques très importantes, qui, pour les contemporains, semblaient capables de la déchirer et de réduire son identité collective à néant. Ces mutations rapides ont incontestablement généré de profonds déséquilibres. Le royaume, en raison de son intégration à l'économie précapitaliste européenne, était soumis à des évolutions technologiques, commerciales et financières que les Anglais ne pouvaient ni comprendre ni contrôler. L'ouverture économique vers le vieux continent et vers les Amériques généraient des phénomènes incontrôlables comme la spéculation et l'inflation, ce qui favorisait évidemment une forte tension sociale. Dans de telles conditions, le modèle de société hérité du Moyen-Age ne pouvait pas survivre bien longtemps.

Ce modèle considérait la collectivité comme un univers stable, ordonné selon une hiérarchie sacrée. La pyramide sociale se composait d'une superposition de "degrés" où chaque citoyen avait une place et un rang fixes, selon son origine familiale et son métier. Une autre représentation métaphorique de la collectivité était celle du corps social organique. Le souverain était la tête du royaume, les différents groupes sociaux représentant chacun un membre de ce corps. Cette organisation communautaire était résumée sous forme de principes dogmatiques, dont l'axe était la notion de Bien Commun ("Commonwealth"). Ainsi, la "mutualité" prescrivait une obligation entre les supérieurs et inférieurs et la "solidarité" obligeait les paroisses et les individus favorisés à aider les démunis. La société était également considérée comme une famille, car une hiérarchie patriarcale rassemblait tous ces réseaux et structurait la pyramide sociale. La pertinence de cet ordre était garantie à la fois par la force de tradition et par la personne du souverain. Entre 1580 et 1620, ces croyances devinrent de plus en plus difficiles à concilier avec les relations sociales telles qu'elles se pratiquaient. La hiérarchie sociale tendait à perdre sa structuration traditionnelle en degrés. La situation des individus correspondait de moins en moins à l'image de la pyramide, car leur

position dans la société se faisait de plus en plus mouvante. Si le développement du commerce générait un phénomène d'ascension sociale important, les victimes du développement de ce protocapitalisme étaient nombreuses.

Ce double mouvement désorganisait les structures hiérarchiques traditionnelles et modifiait la composition des milieux sociaux. Les nobles devaient tenir leur rang en faisant montre de faste et de libéralité, autant vis-à-vis du souverain que devant les autres classes sociales. Une partie croissante des richesses détenues par les aristocrates étaient employée à cet effet. C'est pourquoi ils ne pouvaient plus se contenter d'être des propriétaires fonciers amassant une rente fixe. Ils devaient participer à l'aventure économique de la Renaissance anglaise. Certains géraient leurs domaines de manière à en assurer la rentabilité, d'autres investissaient dans des secteurs économiques nouveaux (par exemple en obtenant à grand prix des monopoles). D'autres encore s'alliaient par le mariage avec des familles roturières enrichies. Sous Jacques I^{er}, cette évolution était largement entérinée et les titres nobiliaires correspondaient la plupart du temps à des positions sociales nouvelles. Ainsi les nobles pouvaient-ils être des courtisans, des ministres, des juges ou encore de grands commerçants dominant un secteur économique particulier. On dissimulait tant bien que mal cette situation de nouveau riche en revendiquant une ascendance aristocratique fictive.

Le grand inconvénient de cette évolution fut de ternir irrémédiablement l'image publique des aristocrates et même celle du souverain. L'image traditionnelle du noble chevalier, défenseur de l'honneur nobiliaire et détenteur d'une fraction de territoire royal, ne pouvait plus être tenue pour exacte même si elle avait toujours cours dans l'imaginaire élisabéthain. L'évolution de la noblesse suscitait mécontentement et perplexité, non seulement dans cette catégorie sociale mais aussi dans une fraction importante de la population. Si son rôle était toujours en théorie d'incarner un idéal de comportement et d'action, l'application concrète de ce principe était de plus en plus discutable.

Les contemporains de Shakespeare n'étaient guère en mesure d'analyser rationnellement tous ces problèmes. Ils assimilaient généralement les changements dont ils pouvaient constater les effets à l'effondrement de principes d'organisation sacrés, qui, selon eux, régissaient la vie collective aussi bien que la course des astres. En raison de cet esprit conservateur, ils cherchaient à préserver les structures sociales existantes en y intégrant les changements socio-économiques. Alors que le présent n'offrait que des changements inquiétants et mystérieux, le passé national, de par son prestige, pouvait servir de pierre de touche pour distinguer le légal de l'illégal, le permis de l'interdit. C'est ce que révèle Edwin Davenport dans "Elizabethan England's Other Reformation of Manners", lorsqu'il évoque la

manière dont les édits de la Réforme anglicane redéfinissaient les activités religieuses traditionnelles du monde rural. Pour les autorités ecclésiastiques et politiques élisabéthaines, toute nouvelle mesure devait prendre exemple sur les lois, coutumes et normes de vie héritées du passé : "[The] reorganization of [communal practices] distinguished between the appropriate and the inappropriate, [...] partitioning signs of the past to make a new present".[1] Cette attitude dominait également la gestion politique et économique. Comme l'écrit L. G. Salingar dans *The Age of Shakespeare*, Lord Burleigh, Premier Ministre d'Élisabeth, tentait de cloisonner les échanges, les communautés et les métiers pour protéger les petits producteurs :

> The government, backed up by public opinion, sought to preserve [the traditional rural structures] by holding labourers to the land by force of law, and by protecting the yeomen and lesser tenant-farmers. [B]y upholding guilds and corporations, Burleigh and his successors intended to protect the small producers and traders who formed the majority.[2]

L'opinion publique était généralement favorable à cette politique. Cette attitude n'est pas surprenante étant donné que chaque personne était enserrée dans de multiples réseaux d'entraide où elle remplissait des devoirs envers d'autres, tout en bénéficiant de divers droits et services. Néanmoins, cette conception de la société semblait de plus en plus éloignée des réalités socioculturelles. C'est pourquoi les Élisabéthains et les Jacobéens éprouvaient le besoin de la représenter régulièrement en public afin d'en réaffirmer la pertinence. Dans cette société théâtralisée où tous vivaient en permanence sous le regard de tous, la métaphore du corps social organique était mise en scène sous forme de phrases, de gestes et d'actes régulièrement répétés. Ainsi la comparaison de la société à un mur, une ruche ou un corps humain était-elle réitérée de manière verbale et visuelle.

Ce spectacle rituel impliquait l'utilisation d'objets symboliques, d'emblèmes de pouvoir sacrés qui focalisaient les regards et généraient une atmosphère mystique. Le souverain était lui-même une sorte d'icône du pouvoir, une représentation idéale de la société et de ses principes. Son costume, tout comme les objets qu'il portait (le sceptre, le globe, la couronne), étaient des images au sens néoplatonicien du terme, c'est-à-dire des représentations magiques de la transcendance. En les contemplant, les citoyens éprouvaient des émotions puissantes et construisaient une image idéalisée de la société, ce qui leur permettait de supporter l'état instable et changeant du monde dans lequel ils vivaient.

---

[1] Edwin Davenport, "Elizabethan England's Other Reformation of Manners", *ELH* 63:2, pp. 255-279, p. 261.

[2] L. G. Salingar, *The Age of Shakespeare*, op. cit., "The Social Setting", pp. 15-50, p.38.

II) Une mort destructrice et familière

II. 1) La mort dans l'univers quotidien

Lorsque l'argent, l'ordre social et le pouvoir commencèrent à perdre leur stabilité traditionnelle, les Élisabéthains se mirent à douter de leur propre cadre de vie, ce qui les entraîna à mettre en cause leur vision de la mort. Dans la seconde partie du seizième siècle, les mutations socio-économiques furent de plus en plus souvent associées à des thèmes inquiétants, qui illustraient la décomposition du corps collectif constitué par la communauté. Les réalités quotidiennes ne pouvaient que favoriser cette évolution des mentalités car une mort extrêmement violente exerçait une pression constante sur les individus et sur les structures sociales.

La santé représentait un bien fragile et provisoire dans ce monde. Les causes de cette situation sont bien connues. La moitié d'une classe d'âge disparaissait avant l'âge de vingt ans, et ceux qui avaient la chance de vivre une quinzaine d'années de plus étaient considérés comme des personnes âgées. En raison d'une promiscuité généralisée et d'une hygiène des plus rudimentaires, la population était victime d'épidémies fréquentes et variées que l'on ne savait ni prévoir ni endiguer. On réunissait ces maladies sous des termes vagues à connotation surnaturelle, comme "plague" ou "Visitation of God". La peste proprement dite frappait la capitale anglaise annuellement avec une fréquence croissante. Vers 1600, on peut la considérer comme un désordre endémique. Les sources de l'époque sont unanimes : la présence endémique des maladies se traduisait au quotidien de manière spectaculaire. Dans les rues de Londres, il était courant de voir des visages défigurés par la syphilis, les problèmes oculaires et dentaires, les maladies de peau. Les maquillages, qui étaient très largement utilisés, soulignaient paradoxalement cette dégradation du visage. Ils se composaient de produits nocifs pour la peau (le jus de citron par exemple), et même de substances franchement toxiques comme l'antimoine et le mercure, de telle sorte qu'ils causaient des dégâts physiques importants. Certains documents suggèrent d'ailleurs qu'ils servaient moins à souligner la beauté qu'à dissimuler des visages en mauvais état. De même, les masques, que les dames portaient fréquemment en public, attiraient paradoxalement l'attention sur les visages qu'ils cachaient. Ils amenaient en effet l'observateur à désirer en voir davantage tout en s'interrogeant sur la beauté ou l'éventuel délabrement de ce visage. Cette préoccupation

ambiguë constitue l'un des clichés les plus rebattus de la littérature élisabéthaine et jacobéenne.[1]

Une violence collective importante imprimait régulièrement sa marque sur les corps et les visages. La société élisabéthaine était un monde bien plus agité que le nôtre, car les individus se trouvaient très souvent dans des situations dangereuses. Il n'y avait pas de forces de l'ordre dignes de ce nom dans le royaume d'Angleterre. Théoriquement, la gestion de la capitale était assurée par des décrets officiels publiés par diverses autorités afin de réglementer la vie quotidienne, mais ces règlements étaient généralement peu respectés. Il existait un monde souterrain peuplé de pickpockets, d'assassins et d'exclus de tout acabit. De plus, comme la plupart des événements de la vie quotidienne étaient alors publics et collectifs, ils mettaient en jeu l'instabilité psychologique propre aux foules. Dans ce contexte anarchique, les rixes étaient monnaie courante, et pas seulement dans des milieux populaires turbulents comme celui des apprentis ou des marginaux.

Même des activités ludiques apparemment innocentes pouvaient mal tourner, soit en causant des accidents corporels, soit en suscitant des troubles de l'ordre public. Par exemple, dans le jeu de "tennis" (l'équivalent élisabéthain du jeu de paume), la balle pouvait entraîner une fracture du crâne. Non seulement cette blessure était pratiquement impossible à soigner à cette époque, mais elle donnait droit à une réparation par le sang de la part de la victime ou de ses proches. Et comme la plupart des autres sports élisabéthains, le jeu de paume faisait l'objet de paris qui pouvaient rapidement dégénérer en duels et en échauffourées. Rien d'étonnant donc si les balafres, les yeux crevés, les nez et les oreilles coupés étaient beaucoup plus courants que dans les sociétés européennes modernes. Les châtiments employés par les autorités pour maintenir un semblant d'ordre public tendaient d'ailleurs à renforcer cette atmosphère de violence physique. En effet, la justice était essentiellement rétributive et ses châtiments avaient souvent la tête pour cible. Les petits délinquants étaient par exemple envoyés au pilori ou devaient porter un carcan. Les bourreaux tranchaient les oreilles et le nez des blasphémateurs et des lèse-majesté en place publique ; ils marquaient les proxénètes et les prostituées au fer rouge sur le front.

Cette violence physique se traduisait aussi sur le plan des échanges communicatifs. Dans toute communauté humaine, les organes de la tête sont indispensables au contact intersubjectif et social. La bouche transmet un message verbal dont le regard confirme le sens, et l'ensemble du visage permet d'établir des liens de reconnaissance entre les interlocuteurs.

---

[1] Voir par exemple Tanya Pollard, "Beauty's Poisonous Properties", *Shakespeare Studies* 27 (1999), pp. 187-210.

Mais que se passait-il dans le monde élisabéthain lorsqu'une transaction quelconque impliquait un visage plus ou moins mutilé ? Je pense que cette situation devait instiller une violence latente dans l'échange communicatif. Il est attesté que la mémoire collective, à l'époque de Shakespeare, était encore traumatisée par l'horrible visage du lépreux, même si cette maladie avait disparu depuis la fin du Moyen-Age. Plus généralement, le visage était censé révéler le contenu de l'âme et les intentions de l'interlocuteur, et la croyance ancestrale associée au pouvoir du mauvais œil était fort répandue chez les Élisabéthains. Malheur à celui qui dardait un regard un peu trop insolent ou insistant vers son interlocuteur. Cette animosité pouvait déclencher une rixe ou un duel, voire un procès pour sorcellerie. De même, les ravages physiques causés par la syphilis sur les corps et les visages étaient spontanément associés aux dégâts dus aux péchés de la chair, ainsi qu'à une dénonciation morale. La personne concernée risquait fort d'être victime d'un processus d'exclusion sociale.

On peut donc avancer que dans l'imaginaire de cette époque, toute conversation et tout échange de regards représentaient une source potentielle de contamination. Même si les Élisabéthains ignoraient à peu près tout de ce que nous rassemblons aujourd'hui sous les termes d'hygiène et de contamination microbienne, l'idée d'une infection par l'haleine et par le regard était pour eux centrale. Le visage de l'autre, tout comme sa parole, représentaient un danger non seulement parce qu'il pouvait communiquer une maladie, mais aussi (et peut-être surtout) parce qu'il risquait de pénétrer dans le corps et d'y répandre des passions néfastes pour son équilibre intérieur. La séduction par le regard et le visage pouvait communiquer des maladies, mais elle risquait aussi de détruire l'équilibre spirituel de la personne concernée. De plus, cet équilibre individuel était considéré comme étroitement lié au fonctionnement de la collectivité. L'homme dont l'intériorité était perturbée par des flux émotionnels incontrôlés perdait le sens des normes et des règles assurant l'existence en collectivité. Non seulement il favorisait la propagation de maladies incurables mais il représentait un danger pour le cadre protecteur que constituaient les tabous et les normes sociales.

Paradoxalement, cette contagion par le regard ou l'haleine pouvait également représenter une force de guérison. Dans la perspective néoplatonicienne, le baiser ou le regard étaient considérés comme capables de recevoir ou de communiquer une force cathartique au lieu de provoquer la corruption des individus entrés en communication l'un avec l'autre. Dans *The Book of the Courtier*, par exemple, Balthazar Castiglione souligne l'ambivalence de l'œil sur le plan éthique. Séduit par un spectacle immoral, il sert à corrompre l'homme ; attiré par un spectacle moral, il communique au corps et à l'âme une substance qui les soigne tout en renforçant le cadre social qui l'entoure. Voir un spectacle exemplaire, et s'en émouvoir, était

un moyen de combattre la dégradation sociale, physique et spirituelle. Le visage, les yeux et les oreilles, pour les Élisabéthains, étaient donc porteurs d'une mort sauvage, mais aussi d'une force civilisatrice. Dans cette société où les citoyens se donnaient sans cesse en exemple, le regard et le visage distillaient un poison en même temps qu'un remède. Tout échange communicatif devait nécessairement négocier avec une mortalité omniprésente et imprévisible, mais aussi avec une émotivité très forte qui risquait souvent de déboucher sur la violence physique.

Pour intégrer cette mort ensauvagée dans leur univers culturel, les Élisabéthains avaient recours à un ensemble de pratiques rituelles que l'on retrouve sous diverses formes dans de nombreuses sociétés. Dans *L'Érotisme*, Georges Bataille donne une description de cet arrière-plan transculturel, en montrant que le contrôle de la mort par la culture est d'ordre archétypique. Il s'interroge sur deux réalités qui sont les plus importantes et les plus préoccupantes pour l'homme : le sexe et la mort. Selon lui, l'homme, "par son activité, édifie le monde rationnel, mais toujours subsiste en lui un fonds de violence".[1] Pour qu'un communauté se perpétue au cours du temps, elle doit suivre un système de contrôle permettant de canaliser les pulsions et de leur donner un sens rationnel. C'est pourquoi l'ordre culturel modifie l'apparence spontanée du désir et de la mort pour les inscrire dans ses propres réseaux de sens. Ce contrôle implique aussi bien le champ des pratiques rituelles que celui des représentations collectives. Les pulsions associées au sexe et à la mort doivent être intégrées à une vision du monde structurée, un ensemble de mythes qui permettent de sublimer leur nature irrationnelle.

Il est difficile, en tant qu'Européen de la fin du vingtième siècle, de considérer la mort sous un tel angle, et même de réaliser ce que représente le spectacle de la mort dans sa dimension affective archétypique. De nos jours, les sociétés occidentales ont tendance à dissimuler la mort, voire à en nier l'existence. Au contraire, d'autres cultures s'accommodent de sa présence, en Amérique latine par exemple. Ces cultures tentent de créer un dialogue avec la mort et de l'inscrire dans un ensemble de pratiques rituelles visant à "l'apprivoiser", selon le terme employé par Philippe Ariès dans *Images de l'homme devant la mort*.

Dans ce type de société, de nombreuses pratiques entraînent les individus à affronter la mort sans s'en effrayer, ou au moins à dominer leurs réactions instinctives devant un cadavre ou un acte de violence. Ce processus prend parfois l'aspect d'une véritable mise en scène. Ceci n'est pas surprenant en soi, car une mise en spectacle rituelle de la mort est susceptible de

---

[1] Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, les Éditions de Minuit, 1957, p. 45.

souligner l'existence des normes collectives et d'en renforcer la pertinence pour les participants. Elle peut les aider à perfectionner leur maîtrise d'eux-mêmes, à contrôler leurs réactions impulsives devant la mort. Dans ce contexte rituel théâtralisé, le crâne est souvent mis en relief afin d'illustrer le contraste entre une violence barbare et l'ordre social qui doit la contenir. Il n'est plus le signe d'une violence incompréhensible et dangereuse mais plutôt une sorte de visage idéal qui enseigne une conduite et une pensée profondément culturelles. Il s'agit d'un objet culturel qui transforme la mort sauvage en une mort apprivoisée et qui rassure les observateurs, bien qu'il les ait tout d'abord inquiétés ou choqués.

L'Angleterre de la Renaissance relevait de ce type de fonctionnement culturel. Pour résister aux pressions générées par la situation socioculturelle inquiétante qu'ils connaissaient, les Élisabéthains disposaient de stratégies fondées sur une vision très particulière de la mort : le *memento mori.* Ce système de représentation hérité de l'époque médiévale permettait d'unifier la représentation collective de la société en montrant que les différences de hiérarchie se ramenaient finalement à une égalité absolue des citoyens devant les fins dernières. Ceux qui contestaient l'ordre de la société, des princes ambitieux aux marginaux en passant par les voleurs et les prostituées, étaient assimilés à des êtres dépravés incapables d'assumer leur condition de mortels. On pensait que ces rebelles négligeaient leur préparation à la mort et qu'ils se moquaient de construire leur réputation posthume. On craignait que cette attitude irresponsable infecte le reste du corps social en donnant systématiquement l'exemple du mauvais comportement. Ces rebelles étaient souvent accusés de diffuser la désobéissance civile ou le refus du "bien mourir", thème central de l'*ars moriendi.*

Philippe Ariès, dans *Images de l'homme devant la mort*, a bien montré qu'à la Renaissance, le topos de la "bonne mort" transformait la disparition de l'individu en un spectacle public. Les mourants qui avaient négligé de se préparer à leur fin disparaissaient honteusement, dans la peur, la violence ou la précipitation. Par contre, ceux qui avaient médité sur leur condition de mortels, affronté le spectacle quotidien de la mort et fait preuve de respect envers la société disparaissaient en inspirant l'admiration. Ils devenaient les exemples du "bien vivre" comme du "bien mourir". La bonne mort témoignait d'un respect des lois humaines et divines qui étaient censées perpétuer l'organisation sociale. Devant l'exemple d'une mort "réussie", les spectateurs étaient enjoints de contrôler à leur tour leurs réactions devant la mort physique, de maîtriser leurs passions au bénéfice de la loi commune. La mauvaise mort diffusait au contraire la peur et la violence autour d'un mourant impénitent qui menaçait la société en se révélant incapable de finir son existence de manière sereine.

Le *memento mori* n'était en fait rien d'autre qu'un entraînement constant à la mort, une pédagogie appliquée des fins dernières de l'homme et de la maîtrise de soi. Ce thème didactique était d'ailleurs très répandu dans l'Europe de la Renaissance. Montaigne, dans *Les Essais*, insiste sur la nécessité de contrôler les réactions impulsives et irrationnelles que la mort ne manque pas de déclencher : "Ostons luy l'estrangeté, pratiquons-le, accoustumons-le, n'ayons rien si souvent en la teste que la mort : à tous instans représentons-la à nostre imagination et en tous visages."[1] Comme Hamlet dans le cimetière, Montaigne se place face à un crâne et tente de dominer la peur instinctive qu'il inspire. Le lecteur doit comprendre que la mort est multiforme, horrible à voir, et surtout qu'elle frappe aveuglément. Il lui faut l'avoir "en teste" afin de ne pas être déstabilisé par ses apparitions. Le mot "étrangeté", à cette époque, avait une connotation bien plus forte qu'aujourd'hui. Il signifiait l'altérité absolue, le caractère incompréhensible de quelque chose. De plus, le terme "visages" indique métaphoriquement le hasard, les aspects dangereux et imprévisibles de la réalité. Ce que veut dire Montaigne dans cet essai, par conséquent, c'est que la peur de la mort peut être surmontée. Une fois changée en signe de *memento mori* au moyen de la contemplation du crâne, elle doit perdre son caractère horrible et inadmissible pour devenir un fait utile et compréhensible.

Etant donné que les différents visages de la mort étaient une réalité familière dans l'Angleterre des années 1600, la maîtrise de l'horreur instinctive qu'elle inspirait était un enjeu collectif très important. Il existait de nombreux spectacles didactiques destinés à susciter artificiellement l'horreur de la mort afin de stimuler le contrôle individuel des pulsions et d'inspirer le respect pour l'ordre culturel. Ceci visait à mettre le citoyen en mesure de contrôler ses réactions en toutes circonstances. Nigel Llewellyn cite à ce propos un ouvrage didactique de Sir Thomas More intitulé *The Realms of Death*. Contrairement à Montaigne, More s'inspire d'une version traditionnelle du *memento mori*, mais sa vision du monde est fondamentalement analogue à celle du philosophe français. Le passage suivant évoque la Danse Macabre qui ornait le cimetière attenant à la Cathédrale Saint-Paul de Londres :

> We are never so greatly moved by the beholding of the Dance of Death in Paul's, as we shall feel ourselves stirred and altered by the feeling of that imagination in our heart. And no marvel. For those pictures express only the loathly figure of our dead, bony bodies, bitten away the flesh; which though it be ugly to behold, yet neither [this image], nor the sight of all the deads heads, [...] is half so grisly as the deep conceived fantasy of death in his nature, by the lively imagination graven in thine own heart.[2]

---

[1] Montaigne, *Les Essais*, Livre I, Chapitre XIX (url<http://www.chez.com/trismegiste/es1ch19.htm>).

[2] Thomas More, *The Realms of Death*, cité par Nigel Llewellyn, *The Art of Death: Visual Culture in the English Death Ritual* 1500-1800, Londres, Reaktion Books, 1991, p. 25.

Cette image picturale de la mort éveille "l'imagination" de l'observateur, c'est-à-dire, en termes psychanalytiques, ses pulsions. More, comme Montaigne, souligne bien que le propos de la Danse Macabre est didactique. Cette image picturale éveille la peur de la destruction qui gît en l'observateur afin de l'amener à maîtriser ses passions et à affronter sereinement la mort.

Les traditions picturales héritées du Moyen-Age diffusaient encore l'*ars moriendi* et le *memento mori* durant la période élisabéthaine. Ces thèmes didactiques répondaient au besoin d'avoir constamment sous les yeux l'image physique de la mort afin de s'accoutumer à son visage. Nigel Llewellyn souligne que les représentations visuelles de la mort physique étaient alors très courantes : "images reminding people about their own mortality were to be found in all kinds of public and private situations : as furnishings, on the walls of buildings and carried about the person."[1] De plus, il note que le crâne, comme le squelette, était un véritable motif de décoration à la fin du seizième siècle : "[The] skull appears on even modest domestic paraphernalia, including spoons and snuff-boxes. [...] In Early Modern England, Death always accompanied the individual on the streets or at home among the family."[2]

Le crâne était donc un objet courant en même temps qu'une notion morale et un thème à dimension à la fois sociale et religieuse. Des prédicateurs l'utilisaient dans leurs sermons, et les autorités politiques y avaient également recours dans leur mise en spectacle du pouvoir. Mais son utilisation dans la perspective didactique du *memento mori* n'était pas le fruit d'une politique délibérée. On ne saurait l'assimiler à un contrôle de la population par une élite détentrice du savoir ou du pouvoir. En dépit de tout l'encadrement didactique qui caractérisait cette vision du monde, elle correspondait à un ensemble de pratiques collectives largement spontanées, qui faisaient partie de la vie quotidienne. Par exemple, lorsque Sir Walter Ralegh fut décapité en 1618, sa femme conserva sa tête momifiée dans un sac de velours. On retrouve ici la démarche psychologique indiquée par More et par Montaigne : regarder la mort en face afin de ne plus s'en effrayer. Néanmoins, la conservation de cette relique correspondait sans doute à des motivations personnelles, et non pas uniquement à l'adoption d'une devise didactique et allégorique dictée par les convenances sociales.

Il y a une objection évidente à cette présentation du *memento mori*. Puisque tant de codes et de pratiques assuraient l'intégration de la mort à l'ordre culturel en place, peut-on encore prétendre que les Anglais de la Renaissance s'en effrayaient ? Le spectacle quotidien de la dégradation des corps et des visages ne les immunisaient-ils pas contre les réactions affectives

[1] Nigel Llewellyn, *The Art of Death*, op. cit., p. 19.

[2] Nigel Llewellyn, *The Art of Death*, op. cit., p. 26.

générées par cette mort physique omniprésente et multiforme ? En fait, l'omniprésence de la mort dans la vie quotidienne ne saurait prouver que les Élisabéthains et les Jacobéens s'y seraient accoutumés au point de ne plus la remarquer. Tous ces objets et toutes ces pratiques rituelles prouvent, par leur simple présence, que cette mortalité familière persistait à générer des passions dangereuses. Ce monde était fasciné par l'image d'une société harmonieuse où la mort était domestiquée d'avance, mais tous savaient bien qu'elle restait toujours à maîtriser.

II. 2) Le *memento mori* et le pouvoir monarchique

Le thème du *memento mori* jouait un rôle central dans la symbolique élisabéthaine du pouvoir, en particulier par l'intermédiaire des rituels punitifs censés inscrire la loi sur le corps et le visage du criminel. Le souverain, lors de ses apparitions publiques, mettait en valeur une puissance magique susceptible de régénérer le corps social en lui montrant un exemple idéal d'ordre et de beauté. L'exécution publique fonctionnait d'une manière semblable, bien qu'exactement inverse. Alors que le souverain mis en spectacle devait susciter un sentiment d'unanimité, l'exécution utilisait la mort et la violence physique pour dissocier la société du criminel. Ce processus est décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir* :

> Le supplice [...] fait partie d'un rituel. C'est un élément dans la liturgie punitive[...]. Il doit, par rapport à la victime, être marquant [...]. Même s'il a pour fonction de "purger" le crime, il ne réconcilie pas ; il trace autour, ou mieux, sur le corps même du condamné, des signes qui ne doivent pas s'effacer ; la mémoire des hommes, en tout cas, gardera le souvenir de l'exposition, du pilori, de la torture et de la souffrance dûment constatés. [...] La justice poursuit le corps au-delà de toute souffrance possible.[1]

Cette mise à mort, souvent accompagnée d'horribles mutilations, retranchait physiquement du corps collectif un agent infectieux. L'exécution publique, en confisquant la vengeance au nom du souverain et du Bien Commun, visait à empêcher la vendetta de s'étendre à l'infini dans le corps social. Comme l'indique Michel Foucault, le remède proposé par ce rituel était trouvé dans le mal lui-même. La violence incontrôlée était transfigurée et sacralisée en étant inscrite dans un cadre rituel minutieux, où la mort était mise au service de l'idéal monarchique. Le supplicié donnait l'exemple de la "mauvaise mort" dénoncée dans les livres d'*ars moriendi* puisque son exécution était un décès violent et forcé, déclenché par une rébellion qui obligeait le souverain à rompre la paix sociale pour la reconstruire dans un sacrifice. Cette "mauvaise mort" impliquait, à l'arrière plan, la "bonne mort" sereine et exemplaire. Sur le plan politique, ces supplices publics devaient s'imprimer dans les mémoires et y inscrire l'image d'un pouvoir fondé sur la maîtrise absolue des corps, comme le dit Michel Foucault. En éveillant les passions les plus violentes et les plus irrationnelles, ce spectacle engageait l'observateur à se

[1] Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 38.

maîtriser et à prendre conscience de la valeur sacrée des normes socioculturelles élisabéthaines.

En Angleterre, le "clou du spectacle", si l'on peut employer cette expression, était la pendaison ou la décollation. Les membres et les têtes des suppliciés étaient fichés sur des poteaux au sommet de bâtiments symbolisant l'autorité municipale et monarchique londonienne : la Tour, évidemment, mais aussi le pont-levis situé sur le Pont de Londres. Le sens de cette exposition rituelle résidait en une instrumentalisation de la tête au profit de l'ordre collectif. Celle-ci, tranchée puis brandie par le bourreau, était transformée en un objet symbolisant le *memento mori*. Sur l'échafaud, les yeux du coupable pouvaient encore diffuser un esprit de contestation pourvu qu'il fasse preuve d'insolence et qu'il exerce un pouvoir de fascination sur la foule. Après la décollation, par contre, la tête du rebelle devenait l'emblème d'une violence domestiquée par des normes sacrées acceptées de tous. Une fois que le travail naturel de la décomposition l'avait transformée en un crâne anonyme aux orbites vides, elle devenait l'envers d'un autre visage, celui que le souverain montrait lors de ses propres apparitions publiques.

Essayons d'imaginer ce que pouvait penser et ressentir un anglais de la Renaissance lorsqu'il traversait le Pont et qu'il croisait du regard les orbites vides d'un crâne ou les yeux sans vie d'une tête tranchée. L'effet instinctif d'horreur ne saurait être mis en doute, même si l'accoutumance à la mort sauvage générée par l'arrière-plan rituel élisabéthain intervenait forcément dans ce type de situation. Sans doute la trace émotive laissée par les exécutions publiques auxquelles l'observateur avait assisté était-elle réactivée dans sa sensibilité, ce qui déclenchait les réflexes psychologiques associés au contrôle de la mort et à la défense de l'ordre culturel. Enfin, les yeux morts et les orbites vides renvoyaient l'observateur à la vision élisabéthaine de la société. Ce spectacle symbolisait le processus punitif des exécutions, tout en soulignant son rapport direct avec l'autorité sacrée du monarque. Il visait à purger la collectivité de sa violence latente afin d'en faire une totalité humaine organique. Mais cet objectif n'était pas nécessairement atteint : la violence que le rituel cherchait à contrôler au moyen des codes culturels du *memento mori* et de l'*ars moriendi* échappait parfois au cadre symbolique censé la contenir.

Dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault montre que les exécutions étaient souvent l'objet d'un processus d'appropriation de la part du public. En interprétant le spectacle, celui-ci en donnait parfois une signification différente de celle que prévoyait la coutume. La collectivité

rassemblée devant le condamné et le bourreau pouvait estimer que le monopole de la mort et de la violence exercé par le pouvoir était une forme d'injustice et d'oppression :

> Le grand spectacle des peines risquait d'être retourné par ceux-là mêmes auquel il était adressé. [...] Jamais plus que dans ces rituels [...] le peuple ne se sentait proche de ceux qui subissaient la peine ; jamais il ne se sentait plus menacé, comme eux, par une violence légale qui était sans équilibre ni mesure.[1]

Un rituel aussi violent était susceptible de s'inverser en son contraire s'il était un tant soit peu perturbé. Sur l'échafaud, le visage moqueur et arrogant du condamné pouvait susciter la rébellion. Il n'acceptait pas forcément de faire amende honorable, et il s'érigeait parfois en emblème de résistance au pouvoir avec la complicité de son public. Dans une telle situation, la transformation du visage rebelle en tête tranchée, puis en crâne, était particulièrement susceptible de dénoncer l'exécution comme un processus tyrannique visant à éteindre la vie et la liberté. De nombreux aristocrates étaient d'ailleurs fiers de compter parmi leur lignée un rebelle dont le crâne était exposé sur le Pont de Londres. Dans cette perspective, la tête de l'homme exécuté en place publique n'était plus un *memento mori* illustrant la toute-puissance du souverain, mais le signe d'une discorde politique larvée. Le crâne, en somme, était l'enjeu d'une interprétation collective toujours sur le métier, différents groupes sociaux tentant de se l'approprier en lui donnant une signification symbolique conforme à leurs intérêts.

Les privilèges du recul historique rendent évident un phénomène de changement des mentalités qui ne pouvait qu'être pressenti de manière intuitive à cette époque. Nous pouvons aujourd'hui constater que l'ordre socioculturel fondé sur le *memento mori* était menacé d'obsolescence. L'Angleterre élisabéthaine des années 1570-1580 exaltait encore la cohérence organique de la société à travers les apparitions du souverain ou les exécutions publiques, même s'il y avait certainement des formes de résistance à cette conception de la mort et du pouvoir. Vers 1600, par contre, les codes culturels du *memento mori* étaient visiblement fragilisés. Devenue plus sauvage et moins compréhensible, la mort devenait difficile à intégrer dans une structure rationnelle.

A la fin du règne d'Élisabeth I^{ère}, l'association du visage du souverain et du crâne prit un aspect nettement inquiétant. À partir du moment où la personne royale donna une image de laideur et de vieillesse, il devint impossible d'associer la Reine Vierge à un idéal de beauté et de perfection. L'emblème du visage royal ne pouvait donc plus servir de contrepoint aux crânes des rebelles exécutés. Comme l'écrivent Guy Boquet et Édouard Gruter dans *Les Iles*

[1] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit., p. 66.

britanniques au seizième siècle : l'âge des grandes mutations, le visage vieilli de la Reine Vierge démentait la présentation idéalisée qui avait été diffusée tout au long du règne :

> Ses derniers portraits renforcent son mythe. Mais [dans le "portrait Ditchley" et les miniatures d'Isaac Oliver], le réalisme de ce visage sexagénaire incitent le conseil privé à faire détruire les portraits "offensants" et à faire exécuter par l'atelier d'Hilliard des miniatures stéréotypées d'une éternelle jeunesse.[1]

L'association du visage resplendissant de la reine à la tête décomposée du condamné s'inscrivait dans le système d'harmonisation défini par le topos de la *coincidentia oppositorum*. Cette mise en spectacle devait donner l'image d'une société unie, capable de dépasser les contradictions générées par la mort sauvage. Mais l'image inquiétante de la "femme vieillie et mélancolique aux dents gâtées" déstabilisait la mythologie qu'Élisabeth avait construite à son avantage. La rumeur populaire tendait à associer la Reine Vierge à des thèmes érotiques et macabres dont le lien avec le *memento mori* était tout aussi ambivalent. Le mythe qui se développa autour du Comte d'Essex, son favori, en donne la preuve.

III) "Un passé qui ne passe pas" : la légende du crâne d'Essex

III. 1) Les faits historiques dans leur contexte politique

Les capacités militaires et politiques du comte d'Essex étaient fort limitées. Et pourtant, il incarnait un idéal pour des sujets d'Élisabeth : grand seigneur amateur des lettres et des arts, il s'entourait de faste. Il affirmait perpétuer l'esprit traditionnel de la chevalerie dans la lignée de Sir Philip Sidney et de tous ceux qui tentaient encore de défendre les pouvoirs traditionnels du clan nobiliaire. Cette politique de prestige générait des attentes collectives complexes, car elle déstabilisait le mythe monarchique élisabéthain en mettant implicitement en cause le statut marital de la Reine. Vers 1600, Essex représentait le dernier candidat au trône par mariage, tous les autres prétendants ayant été éconduits après de tortueuses négociations. Les yeux des anglais étaient par conséquent rivés sur celui qui représentait le dernier souverain mâle potentiel, le dernier espoir de perpétuer la lignée des Tudors.

Son exécution pour haute trahison la même année frappèrent les esprits avec une intensité difficile à imaginer aujourd'hui. Pour une partie de la population, Essex devint une sorte de martyr. Les événements historiques contemporains furent souvent appréciés en fonction de son destin funeste, ce qui accrut les tensions collectives tout en jetant le discrédit sur le pouvoir monarchique. En 1601, une crise politique éclata lorsque l'ambassadeur du roi Henri IV se rendit en visite en Angleterre. La venue de Charles de Biron, Maréchal de France,

---

[1] Guy Boquet et Edouard Gruter, *Les Iles britanniques au seizième siècle : L'Age des grandes mutations*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 238.

impressionna fortement les Anglais, tout comme son exécution pour haute trahison, qui survint lors de son retour dans son pays. Ces événements mouvementés eurent d'ailleurs un retentissement à l'échelle européenne, car de multiples ballades perpétuèrent la mémoire de Biron sur le continent. Dans "Chansons populaires et incidences politiques : le cas de *The Conspiracy and Tragedy of Byron*", Gilles Bertheau note que des saynètes basées sur la condamnation du Maréchal de Biron étaient encore jouées dans l'Italie rurale des années 1920. Les autorités fascistes tentaient alors de diriger le peuple vers des drames liturgiques chrétiens, car elles se méfiaient d'une coutume populaire qu'elles estimaient séditieuse.[1] Cette survivance étonnante laisse imaginer à quel point les esprits ont du s'échauffer autour de Biron à l'époque jacobéenne. Les passions étaient d'autant plus violentes que l'on voyait déjà en lui un nouvel Essex. Bien entendu, sa chute retentissante ne fit que renforcer l'analogie en avivant les émotions associées au Comte élisabéthain dans la conscience collective.

Après leur mort, Biron, Essex et Élisabeth furent spontanément mythifiés parce qu'ils cristallisaient les désirs, les peurs et les aspirations de la société anglaise au tournant du dix-septième siècle. Et dans la conscience collective jacobéenne, ce mythe continua de souligner les insurmontables contradictions du règne élisabéthain. Il donna par exemple naissance à une légende étrange. Peter Thomson la décrit dans *Shakespeare's Theatre*, mettant en relief sa dimension à la fois politique et théâtrale :

> Biron, Marshal of France, had visited England in 1601, and had been royally entertained. The Queen was not alone in comparing him with the Earl of Essex (there was even a silly rumour that she showed Biron the skull of the earl, which she kept in her closet!) The following year, Biron was arrested, charged with conspiracy [against Henry IV] and executed in the Bastille.[2]

La légende du crâne d'Essex s'enracine dans les événements historiques cités plus haut et elle appartient en propre à l'imaginaire jacobéen, car les sujets de Jacques I^er^ y ont projeté leurs désirs et leurs angoisses en procédant à une lecture rétrospective du règne précédent.

L'image d'Élisabeth montrant le crâne d'Essex à Biron a quelque chose de saisissant. Il s'agit d'une vignette digne de la scène tragique de l'époque, avec laquelle elle entre d'ailleurs en résonance. En effet, cette anecdote évoque inévitablement Vindice tenant le crâne de Gloriana dans la scène centrale de *La Tragédie du vengeur* (III. 5). Comme cette situation scénique, l'image de Biron face à Élisabeth présentant le crâne d'Essex recouvre un champ de signification immense, où des thèmes littéraires et des motifs visuels s'entrecroisent de manière presque inextricable.

---

[1] Voir Gilles Bertheau, "Chansons populaires et incidences politiques : Le Cas de *The Conspiracy and Tragedy of Byron* (1608) de George Chapman", *Études Anglaises* 52:3 (juillet-septembre 1999), pp. 259-274.

[2] Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, Londres, Methuen, 1992, p. 83.

Ce qui est frappant, en effet, c'est que cette légende peut se déchiffrer de deux manières diamétralement opposées. Tout d'abord, il est possible d'y voir une illustration allégorique de l'ordre monarchique idéal, en fonction d'un topos littéraire caractéristique de la Renaissance. Il s'agit d'un ouvrage didactique de Boccace, *De casibus virorum illustrium*, composé vers 1360. Cet ouvrage décrit le destin funeste des puissants de jadis afin de mettre le public en garde contre l'orgueil et l'ambition, et plus généralement contre tout ce que le *memento mori* ne pouvait admettre : le désir sexuel incontrôlé, l'oubli de la préparation à la mort, la rébellion contre les souverains légitimes. Dès sa parution, *De casibus virorum illustrium* avait eu un énorme retentissement sur la culture européenne de l'époque, et pas seulement dans les milieux érudits. En Angleterre, il avait servi de source d'inspiration à de nombreux ouvrages élisabéthains illustrant le même topos, par exemple *The Fall of Princes* de Lydgate, ou encore le très populaire *A Mirror for Magistrates*, maintes fois réédité jusqu'à la Guerre Civile.

Comme les personnages semi-historiques de Boccace, Biron et Essex, tels qu'ils sont présentés dans la légende, sont victimes de leur ambition dévorante. Ils s'approchent imprudemment du Soleil monarchique représenté par Élisabeth et ils paient cette audace de leurs têtes, en subissant la décollation. Essex est même transformé en crâne, c'est-à-dire réduit au statut d'instrument punitif entre les mains de la Reine Vierge. Ce symbole punitif est tourné vers Biron afin de lui montrer l'efficacité infaillible de l'autorité monarchique. Élisabeth indique au rebelle potentiel le destin qui l'attend tout en dénonçant son ambition. Alors qu'elle est une sorte de sibylle représentant l'autorité légitime et le temps providentiel, Biron incarne ce que les contemporains de Shakespeare dénommaient "l'Occasion", c'est-à-dire le temps maudit de l'opportunité machiavélique.

D'un autre point de vue, néanmoins, la légende d'Essex mine l'idéal politique illustré dans *De casibus* en attirant l'attention sur les implications machiavéliques de cette utilisation du crâne. Car cette légende suggère ironiquement que la mort, en tant qu'instrument de pouvoir politique, est indissociable de motivations érotiques. Si Biron, comme Essex avant lui, représentait un danger pour Élisabeth, ce n'était pas seulement parce que ces deux aristocrates étaient populaires ou influents. En plus de cela, ils possédaient des voix et des visages susceptibles de diffuser le charisme mystérieux des meneurs de foule, cet attrait irrésistible qu'Hitler et Mussolini, par exemple, exerçaient sur leurs auditeurs lors de leurs discours publics. Les témoignages contemporains montrent que leur attitude, leur visage et leur regard exerçaient une grande fascination sur ceux et celles qui les entouraient. L'anecdote citée par Peter Thomson pourrait par conséquent souligner qu'Élisabeth devait résister à cet attrait pour imposer son autorité. Devant Biron, elle met son pouvoir punitif en spectacle, c'est-à-dire

qu'elle lui fait sentir sa propre force de fascination en utilisant à son profit l'aura que détient encore le crâne d'Essex. Littéralement médusé par ce regard vide, Biron s'est déjà engagé sur le chemin fatidique menant à l'échafaud sur lequel son prédécesseur venait de périr. Cette rumeur étrange ne pouvait que troubler la mythologie à la fois virile et virginale qu'Élisabeth avait créée à son propre avantage. En dépit de son rapport à la légende au topos des princes ambitieux, elle dénonce la violence aveugle qui sous-tend ce système politique.

III. 2) Le crâne d'Essex et la mémoire traumatique du règne élisabéthain

Il est bien connu que la légende que la Reine Vierge avait tissée à son profit tout au long de son règne avait une très forte dimension érotique. Essex et bien d'autres favoris (par exemple Leicester et Ralegh) cherchaient à imposer leur personnalité masculine auprès d'elle. Leur objectif ultime était bien entendu de conquérir le trône par le mariage, mais aussi de renforcer leur pouvoir en s'affichant publiquement comme candidats à une union que la reine promettait sans cesse tout en la remettant délibérément à plus tard. Le refus de choisir un prétendant parmi tous ces soupirants suscitait de multiples frustrations, non seulement pour les aristocrates concernés mais dans la population tout entière. Ce refus était expliqué par des considérations philosophiques empruntées aux théories néoplatoniciennes sur le pouvoir et sur l'amour, et ceci a certainement contribué à refouler la dimension sexuelle de ce problème politique hors de la conscience collective élisabéthaine.

Vers 1601, c'est-à-dire tout à la fin du règne élisabéthain, la légende du crâne d'Essex permit sans doute à cette frustration collective de ressurgir. Si la légende est considérée sous un angle subversif, il n'est pas difficile de voir que le crâne tenu par la Reine Vierge implique une castration imposée par la souveraine à ses favoris. Le comte est passé du statut de prince consort potentiel à celui de chose dépourvue de sexualité puisqu'il n'est plus qu'un instrument vide utilisé par la Reine Vierge afin d'exercer son pouvoir punitif. Sur le plan onomastique, le nom "Essex" peut être considéré comme une représentation de cette absence de virilité, étant donné qu'il comprend le préfixe privatif latin "e(x)-" et le mot désignant explicitement la sexualité. L'organe de la virilité a disparu en même temps que les yeux et le visage et ce sont justement ces trois éléments corporels qui permettaient au comte d'exercer son charisme. De plus, l'expression cachée "e(x)-sex" correspond sans doute à une absence de distinction entre l'homme et la femme. L'action punitive exercée par la Reine Vierge envers son favori a en fait effacé une distinction qui constituait la norme fondamentale du monde élisabéthain. En somme, la légende du crâne d'Essex présente cette société comme une arène politique où se déroule la guerre de tous contre tous.

Il faut par conséquent garder à l'esprit que la légende du crâne d'Essex est moins une dénonciation politique fondée sur un topos qu'une narration ambivalente où le thème de la Chute des Princes ambitieux se superpose à l'image inquiétante d'une mort sauvage érotisée. Et lorsque Jacques I[er] succéda à Élisabeth en 1603, cette image ambivalente du pouvoir monarchique fut tout sauf oubliée : elle gagna en intensité. La disparition de la Reine Vierge a peut-être représenté un inavouable soulagement parce qu'il semblait désormais possible d'imaginer un mode de gouvernement qui ne soit pas dominé par cette ambiance de frustration érotique. Les Anglais de la Renaissance l'espéraient parce que le nouveau souverain était un homme. Dans la mentalité de l'époque, la virilité allait de pair avec l'ordre, la maîtrise de soi et la raison.

Mais l'image publique du roi était trop ambivalente pour remplir ces attentes. Pour ses thuriféraires, Jacques I[er] était le "César du Nord", le garant de l'érudition et de la concorde publique. Mais pour ses adversaires, il incarnait au contraire la tyrannie et la grossièreté d'un peuple barbare. De plus, sa maladresse politique le rendit rapidement impopulaire. Il n'était ni sot ni incapable, comme les historiens l'ont longtemps prétendu, mais il eut la malchance d'avoir à assumer la lourde charge que constituait l'héritage d'Élisabeth. Par exemple, il détestait se donner en spectacle et il ne pouvait pas danser en raison de problèmes de santé. Or, sous la Reine Vierge, la danse avait été définie comme un symbole d'ordre social. Le souverain réglait la course de l'ordre monarchique comme Dieu régissait le ballet des astres. C'est pourquoi l'imaginaire jacobéen ne parvint jamais à rétablir une symbolique efficace de la monarchie. Si Élisabeth vieillissante avait été associée à un visage horrible, porteur de mort sauvage, le visage du roi fut régulièrement mis en contraste avec celui du rebelle insaisissable, du conspirateur exécuté ou encore à celui du favori jeune et resplendissant.

L'association du visage royal à la vieillesse à la décomposition mettait en relief l'usure qui affectait alors la symbolique élisabéthaine du pouvoir. La métaphore du corps social organique dessinait désormais l'image d'une société régénérée en apparence, mais au fond chroniquement malade. La violence collective, déjà importante sous le règne précédent, s'était manifestement intensifiée, comme la Conspiration des Poudres le montrait. Par ailleurs, à cette époque, il semble que le sacrifice public du rebelle ne parvenait plus à exalter la force sacrée de la loi qu'en amplifiant démesurément sa propre violence. Ainsi, l'exécution de Guy Fawkes et de ses complices en 1606 fut particulièrement mise en relief par le pouvoir. En faisant subir une violence intense aux suppliciés, elle donna momentanément l'image d'un corps collectif unanime. Mais elle ne put éviter de démontrer aux contemporains que le

nouveau règne n'était pas réellement une ère de concorde et de raison, mais plutôt une période instable minée par la dissension.

Comme il était quasiment impossible aux citoyens d'exprimer ouvertement leur désaccord dans cette société autoritaire, la fracture entre le souverain et ses sujets s'élargissait tandis que la projection fantasmatique des tensions collectives sur des figures politiques mythifiées allait en s'amplifiant. C'est pourquoi des personnages aristocratiques comme Essex et Biron hantaient la conscience collective jacobéenne. Il en allait de même de la Reine Vierge, qui était assimilée à deux images politiques radicalement contradictoires. D'une part, elle incarnait l'emblème idéal du juste gouvernement, par contraste avec le règne insatisfaisant de son successeur. D'autre part, elle évoquait un pouvoir monstrueux exercé sur les hommes par une manière de harpie mélancolique "aux dents gâtées devant porter perruque".

Le caractère contradictoire de ces associations symboliques n'est surprenant qu'en apparence car il correspond un phénomène historique et psychologique universel. L'instabilité sociale, politique et psychologique de l'Angleterre jacobéenne évoque ce que l'historien français Henry Rousso dénomme le "passé qui ne passe pas" dans une étude consacrée à la France de Vichy.[1] Lorsqu'une société entre en crise et doute de ses propres valeurs, il arrive qu'un personnage politique concentre sur lui des aspirations collectives puissantes parce qu'il incarne un modèle sociopolitique définissant une continuité avec le passé national. Si cette figure populaire accède au pouvoir, son modèle peut entrer en contradiction avec les exigences concrètes de la situation politique, ce qui tend à générer des frustrations profondes. Plus tard, lorsque ce personnage politique disparaît, la continuité historique qu'il incarnait s'efface avec lui. Cependant, lors d'un cycle de perturbations ultérieur, son spectre peut revenir tourmenter la conscience collective et rappeler aux citoyens la douleur d'une fracture historique mal guérie.

La comparaison entre le Maréchal de Biron et le Maréchal Pétain a naturellement des limites étroites, mais ces deux personnages impliquent un même mode de réaction du point de vue de la psychologie collective. Le souvenir d'Essex et de Biron a manifestement cristallisé dans l'imaginaire jacobéen le phénomène de blocage psychologique évoqué par Henry Rousso. En effet, dans l'anecdote citée par Peter Thomson, le crâne d'Essex peut être interprété comme le symptôme d'un traumatisme historique. Il reprend le thème traditionnel

[1] Voir Éric Conan et Henry Rousso, *Vichy : Un Passé qui ne passe pas,* Paris, Fayard, 1994. Ce passé correspond au malaise de la conscience collective française vis-à-vis des valeurs et des sentiments associés au Maréchal Pétain.

du *memento mori* et de l'autorité monarchique idéale, mais il se réfère en même temps à la mort sauvage.

De plus, les personnages historiques de cette légende constituent une sorte de canevas théâtral illustrant la chute des ambitieux. Biron et Essex se posent en égaux des souverains à qui ils ont affaire tout en captant à leur profit l'admiration du peuple. Puis ils chutent et sont exécutés en place publique pour conspiration. Mais le crâne du conspirateur est toujours prêt à surgir pour bouleverser la vision idéale de l'histoire et de la société construite par celui qui l'a fait mettre à mort. En fait, cet objet est là pour montrer que des ambitieux de tout acabit tentent sans cesse de capter à leur profit l'énergie érotique aveugle qui gît dans le corps social. Ainsi ce crâne d'Essex implique-t-il une rébellion cyclique interminable où tous ceux qui détiennent un rôle politique, y compris le souverain, cherchent à s'approprier la force charismatique des corps et des visages.

Le monde élisabéthain était structuré par un ensemble de rituels visant à contrôler la mort et la violence ainsi qu'à intégrer les effets néfastes des mutations socio-économiques dans une collectivité harmonieuse. C'est pourquoi la littérature et la peinture de cette époque servaient à générer une image idéale de la société et à en célébrer collectivement les valeurs. Mais vivre un événement à dimension symbolique est une chose, tandis que le décrire en est une autre. Une procession parcourant Londres, un sermon ou l'évocation du crâne d'Essex au cours d'un dialogue doivent être considérés comme des événements physiques et symboliques vécus de manière spontanée par des individus. Au contraire, une gravure représentant ces événements ou un texte qui les décrit n'appartiennent pas directement au monde réel, même s'ils sont susceptibles d'en donner l'impression au lecteur. Ils placent les symboles et les rituels dans un espace abstrait, à l'écart des pratiques culturelles dont ils illustrent les codes. Certes, un tableau pouvait faire partie de la panoplie allégorique d'une procession ou servir à exalter la personne du monarque lors de son apparition publique. Mais qu'en était-il des gravures figurant dans les livres et des textes qui y sont écrits ? De même, la représentation des rituels sur la scène des théâtres proposait-elle un sens identique à celui de ces événements collectifs ?

The Arte of English Poesie, de George Puttenham, *A Survey of London* de John Stow et *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron* de George Chapman sont des œuvres que tout semble séparer. Elles appartiennent en effet à des genres différents. De plus, leurs projets respectifs sont étrangers les unes aux autres. Le premier ouvrage traite des règles de la composition littéraire : il s'agit d'une poétique. Le second ouvrage décrit la ville de Londres sur le mode du panégyrique. Le troisième, enfin, associe le théâtre et l'épopée afin de décrire la chute d'un aristocrate rebelle. Pourtant, en dépit de toutes leurs différences, ces trois œuvres

reflètent la même vision du pouvoir et de l'ordre social. Elles font en effet de la mort physique la clef de voûte de leur description du monde, en la considérant comme une force ambivalente susceptible de construire l'ordre social ou au contraire de le détruire. Ces œuvres s'intéressent aussi aux formes de la représentation littéraire. Elles suivent en effet une conception de la littérature empruntée aux néoplatoniciens de la Renaissance, considérant que l'art poétique peut refléter des valeurs transcendantes et maîtriser une violence sauvage susceptible d'anéantir la société, pourvu que ses formes rhétoriques soient convenablement agencées.

Cependant, l'idée que la mort et la violence peuvent échapper à ce décorum littéraire pour perturber une description idéalisée de la société (voire la société elle-même) n'est pas du tout étrangère aux trois ouvrages étudiés. En fait, il est possible de les considérer comme les étapes principales d'une évolution des mentalités et de la littérature. Au cours de cette évolution, la mort se fait de plus en plus violente et de moins en moins contrôlable. Dans *The Arte of English Poesie*, de George Puttenham (1586), le crâne est un simple emblème de mort et de pouvoir. Enserré dans un texte littéraire composé selon des canons idéaux, il exprime une force magique capable de prêter forme au monde au lieu de le détruire. *A Survey of London* de John Stow (vers 1590) associe la mort, le pouvoir et l'art de la composition littéraire d'une manière analogue, mais l'ouvrage met en cause ce principe d'organisation. Enfin, *The Conspiracy and Tragedy of Byron*, de George Chapman (1608) est une tragédie qui utilise le visage de la mort dans la perspective de la rébellion antimonarchique. La légende du crâne d'Essex y est utilisée afin de contester le pouvoir jacobéen.

CHAPITRE II : Le *memento mori* dans la littérature élisabéthaine

I) La mort apprivoisée dans *The Arte of English Poesie* et *Heroicall Devises*

I. 1) Une conception didactique de la littérature

Dans *The Arte of English Poesie*, George Puttenham se propose de montrer en quoi le langage détient un pouvoir de représentation magique pourvu qu'il soit ordonné et cohérent. Il exalte la rhétorique, c'est-à-dire l'art de manier le langage pour donner aux choses et aux êtres les limites qui leur reviennent, en les inscrivant dans un discours harmonieux. Cet art inscrit l'homme dans un réseau de formes qui reflètent l'idéal de la "civilité", exemple de raffinement aristocratique et de comportement exemplaire. Il structure les relations sociales et le langage, comme il structure la musique, l'architecture, la religion ou la politique. Une œuvre écrite doit donner l'exemple d'une bonne utilisation du langage, en témoignant d'un emploi équilibré des mots. Le propos de cette rhétorique harmonieuse est d'enfermer la violence illimitée afin d'en assurer le contrôle au bénéfice de la collectivité.

Puttenham admet que le langage littéraire fasse allusion au désordre ou au vice, à condition que ce soit à des fins d'instruction morale. Il faut, selon lui, contrôler la virulence de ces exemples négatifs en les utilisant de manière mesurée et à bon escient. Les formes de la rhétorique doivent intégrer ces éléments discordants dans un ensemble cohérent, bien structuré et bien délimité. En mariant les contraires, la composition littéraire peut refléter la grande concordance universelle :

> The chief and principall [use of poesie] is the laud, honor and glory of the immortal gods [...], secondly, the worthy gests of noble princes, the memoriall and registry of all great fortunes, the praise of virtue and reproofe of vice, the instruction of morall doctrines, the revealing of sciences naturall and other profitable Arts, the redress of boisterous and sturdie courages by perswasion, the consolation and repose of temperate myndes: finally, the common solace of mankind in all his travails and cares of this transitorie life; and in this last sort, may allowably bear matter not always of the gravest or of any great commoditie or profit, but rather in some sort vaine, dissolute, or wanton, so it not be very scandalous and of evil example. [1]

Pour Puttenham, l'œuvre poétique doit fondre les contraires ensemble, tout en reflétant, dans son apparence, ce message de *coincidentia oppositorum*. Ainsi le vice, violent et désordonné, doit-il être soigneusement encadré par une vertu stable et rationnelle.

L'auteur ne se contente pas d'énoncer ces principes de manière abstraite : il les met en œuvre afin que le lecteur en ait l'exemple sous les yeux. Tout en faisant l'inventaire des styles et des images à la disposition de l'orateur et de l'écrivain, il présente différents calligrammes

---

[1] George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, Chapitre X, "The Subject or Matter of Poesie", in *Elizabethan Critical Essays*, Oxford, Clarendon Press, 1904, vol II, pp. 1-193, p. 25.

témoignant de l'importance de l'harmonie visuelle dans une composition littéraire. Pour lui, la forme géométrique d'un poème doit construire une allégorie de l'ordre social et cosmique. Le losange, par exemple, ne peut que refléter un ordre transcendant puisque sa symétrie suggère naturellement la proportion et l'harmonie. L'auteur compare cette figure à une pierre précieuse tout en citant l'exemple du poème calligraphique envoyé par Dame Kermesine à Can, empereur de Tartarie (voir la citation suivante).[1]

Le "poème-diamant" que constitue ce calligramme est doté d'une symétrie parfaite et un crâne est inséré juste en son milieu. Le lecteur moderne pourrait croire qu'il s'agit simplement de l'expression d'une sauvagerie aveugle et c'est effectivement ce qu'indiquent les vers où "skull" vient s'inscrire : "Cleaving hard down unto the eyes / The raw skulles of his enemies". Mais le poème traduit aussi la beauté et la symétrie, notions exaltées par Puttenham tout au long de son ouvrage. La forme parfaite du diamant est en quelque sorte l'image inversée du désordre dont témoigne le mot "skulles" au centre du calligramme. La barbarie qui caractérise la guerre n'est mise en relief que pour présenter une *coincidentia oppositorum* où le crâne est enchâssé dans un cristal magique :

> A great emperor of Tartary, whom they call Can, [...] loved the lady Kermesine, who presented him returning from the conquest of Corasoon (a great kingdom adjoining) with this lozange made in letters of rubies and diamants entermingled thus:
>
> Sound
> O Harpe
> Shrill lie out
> Temis the stout
> Rider who with sharpe
> Trenching blade of bright steele
> Hath made his fiercest foes to feele
> All such as wrought him shame or harme,
> The strength of his brave right arme,
> Cleaving hard down unto the eyes,
> The raw skulles of his enemies,
> Much honor hath he wonne
> By doughtie deedes done
> In Cora soon
> And all the
> Worlde
> Round.

Cet esprit de symétrie et de proportion se retrouve dans l'organisation interne du poème, qui met en évidence des limites, des frontières et des cloisonnements. L'éloge de l'ordre et de la mesure s'ouvre et se referme sur une même note car la trompette de la Renommée résonne d'un bout à l'autre du texte ("Sound / O Harpe [...] And all the / Worlde / Round"). De plus, cet écho martial clôt le calligramme à l'aide du mot "Round" afin de bien en indiquer la nature

[1] George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, op. cit., "Of Proportion in Figure", p. 98.

circulaire parfaite. Ainsi le poème redouble-t-il l'encadrement de la violence symbolisé par la symétrie du losange.

I. 2) L'encadrement allégorique de la mort dans le poème-diamant

Toutes les limites tracées par ce poème placent le crâne sous l'égide d'un ordre culturel stable, dominé par une conception idéale de la monarchie. De même que la tête de Méduse, tranchée par Persée, est offerte à la Déesse Athéna et placée sur son bouclier, le crâne est disposé au centre d'un blason composé à la gloire d'un empereur. Par le pouvoir magique du langage bien ordonné, le mot "skulles" n'est plus signe d'horreur mais devient "quelque chose de riche et d'étrange", comme celui que mentionne Ariel dans *The Tempest* :

> Full fathom five thy father lies
> Of his bones are coral made
> Those are pearls that were his eyes
> Nothing of him that doth fade
> But doth suffer a sea-change
> Into something rich and strange
> Sea-nymphs hourly ring his knell:
> Hark! I hear them: ding, dong, bell.[1]

Dans le chant d'Ariel, le corps du Duc Alonso est métamorphosé en matières précieuses par la magie du verbe. De même, la violence destructrice de l'ouragan, une fois structurée par la rhétorique, cède la place au calme éternel des fonds marins. Cette image littéraire se trouve également dans un passage de *Richard III* où Clarence décrit un rêve annonçant son assassinat. Un crâne gît au fond de l'océan et ses orbites sont remplies de matières précieuses et scintillantes (I. 4. 24-33).

Ces trois passages littéraires sont des poèmes qui proposent un travail artisanal raffiné, bien qu'ils décrivent en même temps un acte de destruction barbare où le crâne symbolise la mort violente. Le poème-diamant de Puttenham, par exemple, mêle présentation esthétique et message didactique. Dans ce calligramme, les mots sont assimilés à des joyaux travaillés ensemble ("made in letters of rubies and diamants entermingled"). De plus, le souverain tartare est le maître de la culture parce qu'il est le maître du crâne. Il est désigné comme celui qui peut contenir la barbarie et lui donner un sens. Il est également celui qui sait comment accomplir cette transmutation, car Puttenham montre que Can est en mesure d'apprécier un poème qui sublime la violence et la mort en les circonscrivant dans des limites. L'empereur est lui-même capable de composer une poésie pour remercier ses interlocutrices. Dans la légende contée par Puttenham, Can envoie à son tour à sa Dame un poème constellé de

[1] *The Tempest*, I. 2. 399-407.

joyaux ("with letters of Emeralds and Ametists artificially cut and entermingled"). Alors que le Tamerlan de Marlowe, dominé par une passion de pouvoir inextinguible, met l'univers à feu et à sang, l'Empereur de Tartarie utilise la violence pour conquérir le royaume de Corasoon et lui donner des frontières stables. En tant qu'homme, il est l'exemple de l'individu maître de lui-même, capable de comprendre le caractère destructeur des passions, capable aussi de les contenir par l'exercice de la raison. En tant que souverain, il représente le monarque qui sait donner des bornes à la violence et au désir, au bénéfice du Bien Commun. Ce règne idéal est illustré de manière onomastique par l'intermédiaire du nom "Can", qui fait du poème-diamant une sorte de blason héraldique arborant les armes parlantes de l'empereur.[1] Le maître du pouvoir et du savoir est dénommé par un auxiliaire modal qui exprime ces deux notions, afin de bien montrer qu'il est le garant des limites sociales, morales et géographiques de son univers.

En somme, l'empereur intègre le désordre dans un ensemble ordonné afin de bâtir une totalité rhétorique harmonieuse. Tel un acteur jouant son rôle sur la scène, ce personnage légendaire traduit en actes publics l'harmonie des contraires qui est illustrée la *coincidentia oppositorum* du calligramme. La déesse Cora, suggérée par le nom "Corasoon", est celle des activités domestiques et plus généralement du travail. Or, dans ce passage de *The Arte of English Poesie*, Puttenham n'évoque rien d'autre qu'une activité organisée visant à contrôler des forces naturelles aveugles en leur imposant une forme culturelle. Selon la terminologie de Claude Lévi-Strauss, "skull" représenterait le "cru" de la barbarie ("raw skulles"), c'est-à-dire la violence illimitée et le désir libre. Le calligramme tout entier, par contre, symboliserait le "cuit" de la civilisation. Fruit d'un travail patient et attentif, le poème-diamant proclame au monde que la création poétique littéraire doit encadrer les pulsions dangereuses en leur imposant une forme esthétique travaillée, de manière à donner l'exemple d'un bon comportement en société.

La maîtrise des pulsions par l'activité poétique constitue un principe archétypique qui est expliqué par Georges Bataille dans *L'Érotisme*, sous une forme anthropologique plutôt que littéraire. Selon cet auteur, le sexe et la mort représentent deux formes du désir illimité qui sont intimement liées dans une dichotomie du pur et de l'impur. L'homme cherche à contenir et à limiter le désir, qui est par nature "continu", c'est-à-dire aveugle et irrationnel. La violence aveugle des pulsions, une fois inscrite dans un projet organisé, est fractionnée en

[1] Les armes parlantes sont des figures héraldiques qui représentent visuellement le nom du propriétaire des armes (par exemple, un maillet pour la famille des Mailly).

unités "discontinues". Elle est alors encadrée par des limites spatiales et temporelles, et surtout, convertie en travail.[1] Dans de nombreuses cultures, l'encadrement allégorique de la mort correspond à une glorification de l'ordre collectif et à la sublimation des forces obscures qui gisent en l'homme. Le calligramme de Puttenham met lui aussi l'accent sur la dichotomie du contenant et du contenu. On peut le comparer à un reliquaire abritant les restes d'un saint, ou encore à une momie égyptienne enserrée dans ses bandelettes.

Mais ce poème reflète aussi une conception de la morale, de la violence et de la sexualité typiquement élisabéthaine. En effet, ce contenant viril et impérial donne forme à une thématique de la violence nettement "féminine", c'est-à-dire qu'il indique une nature instable et destructrice. Le poème-diamant, dans sa forme, évoque le sexe féminin. Dans cette vision du monde, il s'agit donc d'un réceptacle dangereux, sorte de vagin denté ou de matrice susceptible d'engendrer une violence aveugle explosive. Mais cette thématique féminine inquiétante est étroitement contrôlée par la *coincidentia oppositorum*. L'empereur Can, en acceptant le présent de Dame Kermesine, donne l'image de la Reine Élisabeth I^{ère} recevant les présents de ses sujets le jour de Noël : un souverain à la fois raffiné et puissant, capable d'intégrer les faiblesses féminines à une vision du pouvoir masculine (ou androgyne pour la Reine Vierge). Pour réaliser cette alchimie politique, Can s'approprie les forces d'Éros en même temps que celles de Thanatos, de telle sorte que le calligramme sublime la forme féminine ouverte du diamant pour en faire un contenant clos apte à recevoir et à contrôler un élément lexical potentiellement instable, le mot "skulles".

Le sexe et le massacre, prisonniers de ce reliquaire, sont placés sous la propriété exclusive de l'Empereur. Puis ces données sont converties en amour courtois et en prouesses chevaleresques dans le récit de Puttenham. Le calligramme peut d'ailleurs être interprété comme l'accolement de deux pyramides, en fonction de la notion élisabéthaine de degré. Le rapport entre cette hiérarchie sociale et les assises superposées d'un bâtiment renvoie clairement à l'architecture poétique idéale vantée dans cet ouvrage. L'œuvre d'art ainsi constituée doit préserver la mémoire de l'Empereur et de ses hauts faits tout en amenant le lecteur à une réminiscence des grands principes de l'univers et de la société :

> [Poets in Tartary] will utter any pretie conceit, they reduce it into metricall feet, and put it in forme of a Lozange or square, or such other figure, and so engrauen in gold, siluer or iuorie, and sometimes with letters of ametist, rubie, emeralde or topas curiously cemented and peeced together, they sende them in chaines, bracelets, collars and girdles to their mistresses to weare *for a remembrance.*[2]

---

[1] Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., pp. 47-48.

[2] *The Arte of English Poesie*, op. cit., "Of Proportion in Figure", p. 96 (c'est moi qui souligne).

Ces poètes tartares sont des personnages légendaires, et Puttenham en était sans doute conscient. Quoi qu'il en soit, ce passage fantasmagorique n'a pas pour but de placer le lecteur dans un espace onirique ou fantastique comme le font Louis Borghès ou Gabriel Garcia Marquez dans leurs romans. Le poème-diamant montre au lecteur ce que doit être la poésie, à savoir, un ouvrage didactique soigneusement agencé. Devant ce type de création artistique, le lecteur doit sentir l'immanence d'un ordre sacré fondé sur la limite et la proportion, mais aussi sur la maîtrise de la mort. L'expression "to weare for a rememberance" inscrit le poème-diamant dans le contexte des gages donnés par les chevaliers à leurs dames, ainsi que dans celui du *memento mori*.

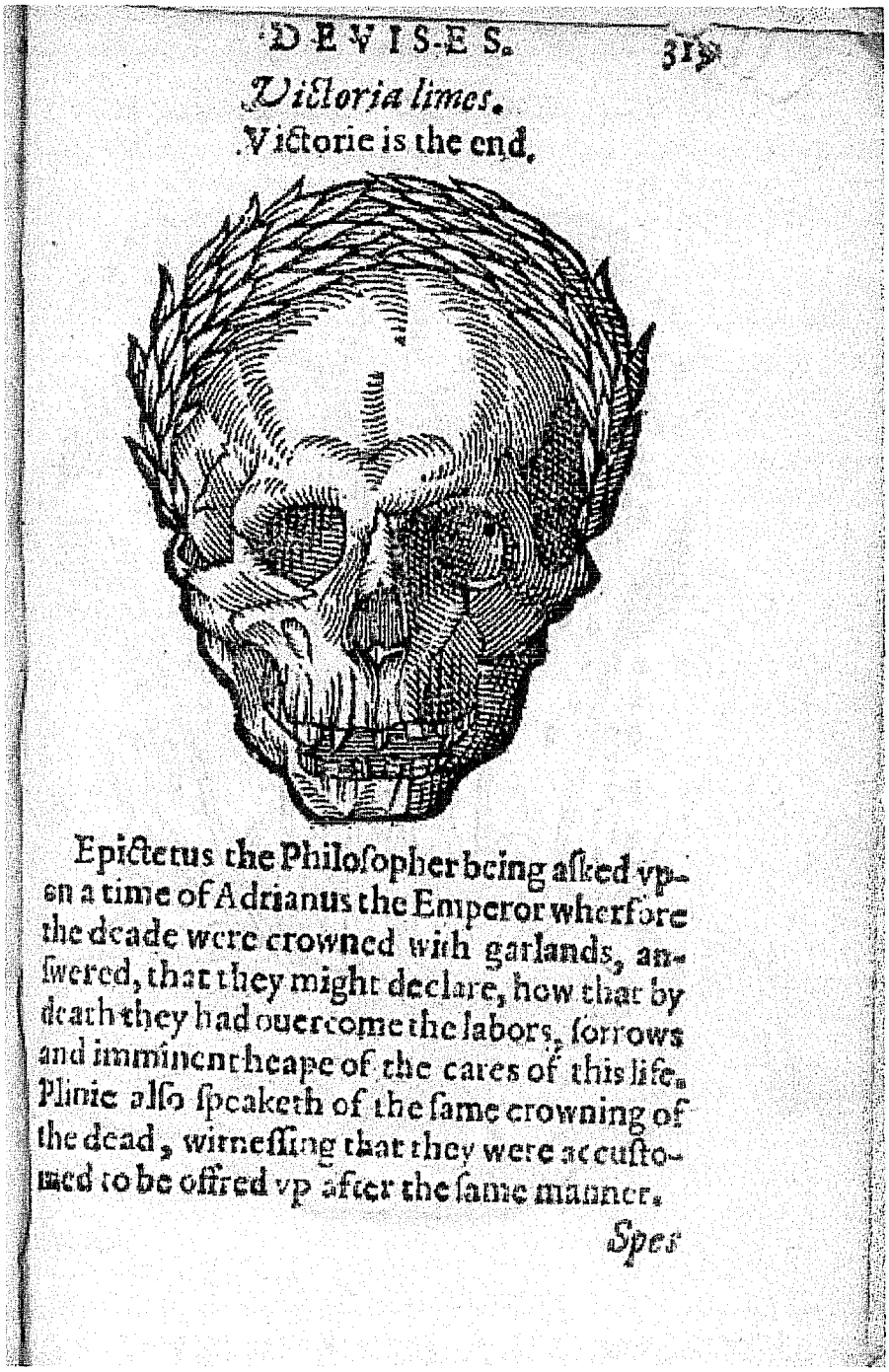
I. 3) L'encadrement didactique du crâne dans les livres d'emblèmes

Les livres d'emblèmes élisabéthains tendent généralement à utiliser le symbole du crâne d'une manière semblable, en insistant sur le rôle civilisateur de la rhétorique. Claude Paradin, dans *Heroicall Devises*, exalte les princes qui ont su maîtriser la mort tout en faisant la satire des princes trop orgueilleux. Comme dans *De casibus virorum illustrium*, les nobles trop fiers sont victimes de la fortune contraire et la mort sauvage : tout rebelle à l'ordre universel du *memento mori* est condamné d'avance par un destin inflexible et vengeur, la seule véritable gloire résidant en la préparation à la mort, la maîtrise des passions et la vénération des formes sociales.

L'emblème de la page 319 de *Heroicall Devises* montre un crâne couronné de lauriers placé sous la devise *Victoria Limes: Victorie is the end* (voir la figure 1, reproduite page suivante). Ici encore, la violence aveugle représentée par le crâne est contrôlée par la rhétorique et convertie en emblème de pouvoir. En se plaçant sous l'autorité du philosophe Épictète, Paradin explique pourquoi les morts étaient ainsi couronnés dans l'Antiquité : " [so] that they might declare, how that by death they had overcome the labors, sorrows and imminent heape of the cares of this life."[1] On voit donc que ce livre d'emblèmes utilise le *memento mori* dans une perspective proche de celle de Puttenham. Il y a certes quelques différences thématiques : Puttenham met en valeur la dimension politique et sociale du contrôle de la mort dans un contexte aristocratique dominé par la notion élisabéthaine de civilité alors que Paradin s'appuie sur la philosophie stoïcienne et sur la Vanité. Cependant, son raisonnement est fondamentalement semblable à celui du théoricien élisabéthain de la littérature.

---

[1] Claude Paradin, *Heroicall Devises*, p. 319, "Emblem Books Online" (url<http://emblem.libraries.psu.edu/parad319.htm>).



DEVISES. 319

Victoria limes.

Victorie is the end.

Epictetus the Philosopher being asked vpon a time of Adrianus the Emperor wherfore the deade were crowned with garlands, answered, that they might declare, how that by death they had ouercome the labors, sorrows and imminent heape of the cares of this life. Plinie also speaketh of the same crowning of the dead, witnessing that they were accustomed to be offred vp after the same manner.

Spes

Figure 1 : L'Emblème *Victoria Limes* de Claude Paradin.

The Heroicall Devises of M. Claudius Paradin (1591), p.319. Document reproduit avec l'aimable autorisation des bibliothèques de l'Université de Pennsylvanie (Rare Books and Manuscripts Division, Special Collections Library, Pennsylvania State University, url<http://emblem.libraries.psu.edu/parad319.htm>).

Puttenham et Paradin se situent dans l'espace du dogme et de son illustration car ils proposent des compositions harmonieuses qui s'inspirent d'un ordre universel transcendant pour encadrer la violence de la mort. Pour eux, le langage, la représentation esthétique et les conventions sociales sont des compositions rhétoriques aussi parfaites qu'efficaces sur le plan rituel. Prisonniers d'une perspective emblématique étroite, ils considèrent le *memento mori* comme un fait naturel, estimant que le langage et la société ont fonctionné de toute éternité dans le cadre de cette vision du monde. Mais d'un point de vue anthropologique, ceci relève du mythe plutôt que de la réalité des pratiques socioculturelles. L'encadrement rituel de la violence sauvage n'est pas donné de toute éternité mais dépend d'une dynamique de la représentation rituelle de la mort.

Les deux auteurs ne disent rien de ce travail de consolidation permanent, leur propos étant de placer le crâne dans un ensemble de limites établies a priori en fonction des règles du *memento mori*. Contrairement à ce qu'ils présupposent dans leurs représentations idéalisées du contrôle de la violence, les emblèmes mis en spectacle au cours des rituels n'ont pas de sens en dehors d'une mise en œuvre performative. Ils ne peuvent être des allégories que s'ils ont le statut d'icônes, c'est-à-dire s'ils sont contemplés et reconnus comme tels par une collectivité dans le cadre d'une célébration rituelle. Or, tout événement de cette sorte repose sur un compromis fragile entre différentes visions des choses et ce compromis peut fort bien receler des malentendus ou des contradictions. Ce type d'ambiguïté est particulièrement perceptible dans une société en mutation rapide où les principes moraux, les structures sociales et les coutumes sont de plus en plus instables. Les fêtes élisabéthaines et jacobéennes ne célébraient pas des formes et des limites qui représentaient des paradigmes considérés *a priori* comme sacrés. Au contraire, elles construisaient des représentations collectives du pouvoir et de la société afin de retracer les contours et les subdivisions d'un espace de vie en plein bouleversement.

La littérature élisabéthaine utilise souvent des images allégoriques de la mort afin de convertir la violence en travail ou tout du moins de montrer comment un tel travail peut être réalisé. Mais l'efficacité de ce contrôle de la violence est mise en cause de manière plus ou moins appuyée. Même un défenseur d'une culture maîtresse de la violence comme Puttenham doit admettre l'existence d'une mort sauvage qui échappe à tout contrôle. Dans une certaine mesure, sa présentation de l'art poétique contredit implicitement le message allégorique du poème-diamant. En effet, cette présentation idéalisée de l'exercice du pouvoir impérial laisse transparaître une violence barbare, mal contrôlée par les formes rhétoriques structurant la société. Ce passage évoque en effet un chaos dont la littérature ne peut s'empêcher de traiter

sans être certaine de pouvoir le convertir en signe de *memento mori*, c'est-à-dire en allégorie de la mort et du pouvoir.

II) Quand la mort sauvage fait retour dans le corps social : *A Survey of London*

Au tournant du dix-septième siècle, le thème du contrôle de la mort par le *memento mori* se fait plus nettement problématique. Dans le contexte de la littérature de crise, ce thème n'apparaît plus comme un fait naturel : il devient question préoccupante et objet d'étude. Nombre d'écrivains de cette époque avancent que les mots ne sont peut-être pas vraiment (ou pas simplement) des formes cristallines sacrées agencées en une harmonieuse totalité, mais qu'il s'agit plutôt de pierres composant une architecture sémantique plus ou moins stable, sans cesse menacée d'érosion par le désordre aveugle de la mort. L'harmonie collective qui semblait garantie par le pouvoir magique de la représentation tend à devenir un processus de construction et de description toujours recommencé.

La narration de *A Survey of London* mime une sorte de procession rituelle, car cet ouvrage retrace les limites topographiques, sociales et morales d'un espace collectif de vie. Stow parcourt la capitale élisabéthaine et son glorieux passé en décrivant ses subdivisions religieuses, administratives et économiques. Il explore aussi le champ mouvant de la présentation rituelle de la mort à l'époque élisabéthaine. Si l'auteur ne renie pas le principe allégorique illustré par Puttenham et Paradin, il l'utilise néanmoins dans une perspective ambiguë, car il se propose de régénérer une ville en état de dégradation rapide. C'est pourquoi la mort physique devient le signe d'une mort ensauvagée que les normes esthétiques ne parviennent jamais à encadrer totalement.

II. 1) Une narration commémorative fondée sur le monument

Le terme "monument" est au centre du texte de Stow, car il se rapporte à une notion qui implique tout le tissu social que l'auteur se propose de décrire. Les tombeaux, qui apparaissent très souvent dans le *Survey*, sont souvent désignés par ce mot. Mais il a une application beaucoup plus vaste car il désigne également les bâtiments qui témoignent des traditions sacrées de la ville, par exemple la Cathédrale Saint-Paul ou le palais de Westminster. De plus, les lieux où les Londoniens vivent et travaillent en communauté sont également considérés comme des monuments. Quelle que soit la forme concrète sous laquelle ils se présentent, les monuments élisabéthains décrits par Stow sont des artefacts symbolisant le contrôle de la mort. Ils doivent commémorer le passé collectif de la ville tout en donnant un exemple moral à la collectivité.

Cette situation reflète les conclusions de Philippe Ariès. Dans *L'Homme devant la mort*, il souligne que le monument funéraire avait une dimension symbolique liée au concept de commémoration : il devait perpétuer le souvenir d'un disparu et inciter le passant à prier pour le salut de son âme. Le monument était parfois un bâtiment à part entière, mais il pouvait aussi s'agir d'un ex-voto, c'est-à-dire d'une plaque fixée au mur d'une église. Dans le *Survey*, ces structures bidimensionnelles sont plutôt rares, l'auteur s'intéressant plutôt à décrire des volumes architecturaux cloisonnés et fermés qui différencient nettement l'intérieur de l'extérieur et le contenant du contenu. Ils représentent aussi bien des contenants funéraires que des lieux de vie (la ville, l'église) voire des organisations collectives (une guilde de marchands, un quartier de Londres). Que les monuments du *Survey* aient ou non une dimension funéraire, ils sont toujours dotés d'un principe d'organisation rigoureux et visible, car ils doivent fixer la substance physique qu'ils abritent. En fait, tout l'univers urbain décrit par Stow est placé implicitement ou explicitement sous le signe du tombeau, les monuments étant toujours mis en rapport avec le thème de la mort maîtrisée et avec les rituels élisabéthains de commémoration.

Pour développer cette métaphore, l'auteur s'inspire des descriptions visuelles de la capitale qui étaient publiées en son temps. Les dessinateurs et les graveurs élisabéthains présentaient souvent la ville comme une totalité architecturale et humaine cohérente, un Monument capable d'encadrer les pulsions destructrices et de résister au passage du temps. Les plans panoramiques dénommés "Long Views" montrent à l'observateur les lieux et bâtiments mémorables de la capitale anglaise. D'autres, par contre, présentent Londres du dessus. Ce sont alors les différentes composantes de la ville qui se distinguent, en particulier les murailles de la Cité, les églises, les places-fortes, les quartiers, les cimetières et les "libertés".[1] Cette présentation synthétique de Londres dessine aussi les points de passage naturels et humains de la ville, notamment ses grandes artères : la Tamise, le Pont, les cours d'eau, les rues. Dans ces deux types de plan, l'œil parcourt des frontières et des cellules de vie sacrées, soit en un déplacement latéral évoquant une procession, soit en une seule vue présentant l'ensemble organique formé par la ville.

A Survey of London adopte ces deux représentations topographiques. Dans la première partie, Stow présente la capitale de l'extérieur, comme s'il la contemplait d'en haut. Il s'intéresse aux unités internes de Londres, décrivant les murailles et les portes fortifiées, les

[1] Les libertés étaient des enclaves urbaines qui échappaient à l'autorité municipale londonienne, et même au pouvoir royal.

voies de communication, les systèmes d'adduction d'eau, les écoles, etc. Il montre donc la capitale comme un ensemble organique cohérent, qui respecte les subdivisions urbaines et sociales traditionnelles héritées de Rome et de l'Angleterre du Moyen-Age. Ce point de vue allégorique, où la ville est considérée comme un corps collectif organique, s'appuie sur une description médiévale de Londres composée par William Fitzstephen vers 1190. Stow donne la traduction intégrale de cet ouvrage en appendice et il le cite régulièrement afin d'appuyer sa présentation de la capitale anglaise. De plus, des leitmotive tels que "time out of mind" ou "of old" rappellent que la ville a toujours respecté les cloisonnements sacrés et immémoriaux évoqués par Fitzstephen.

Dans la seconde partie de l'ouvrage, l'auteur abandonne ce point de vue globalisant et synthétique pour adopter un mode de présentation latéral analogue à celui des "Long Views". Stow utilise toujours Fitzstephen, mais il s'agit cette fois-ci d'une pierre de touche qui lui permet d'examiner les quartiers de Londres les uns après les autres. Il décrit leurs limites, leur population, leur fonction économique, et surtout, leur histoire. Le texte continue à souligner la dimension sacrée des cloisonnements traditionnels au moyen d'expressions telles que "time out of mind", et il situe le passé des quartiers dans le contexte d'un règne monarchique précis, tout en décrivant minutieusement les travaux entrepris par les citoyens du quartier concerné afin de réparer les dommages causés par le passage du temps.

Dans la seconde partie, les subdivisions de la capitale représentent des cloisonnements sacrés et elles sont elles-mêmes remplies de lieux de mémoire religieux ou civils. De même, les bâtiments publics et les lieux de vie londoniens contiennent toujours des monuments de taille plus réduite. Par exemple, les églises paroissiales sont présentées comme les monuments centraux de leurs quartiers respectifs. Les ensembles constitués par les églises et les cimetières constituent eux-mêmes de grands reliquaires abritant tombeaux et épitaphes, symboles de la continuité de la communauté londonienne. Dans cette perspective inspirée du *memento mori*, les monuments funéraires sont systématiquement mis en évidence, comme en témoigne la description d'une église située dans le quartier de Southwark :

> East from the Bishop of Winchesters house directly over against it, standeth a faire churche called saint *Mary* over the Rie [...]. *Iohn Gower* Esquier, a famous Poet, was then an especiall benefactor to that worke [rebuilding the church], and was there buried on the North side of the said church, in the chapple of S. *Iohn*, where hee founded a chantrie, he lieth under a tomb of stone, with his image of stone also over him: the haire of his head auburne, long to his sholders, but curling up, and a small forked beard, on his head a chaplet, like a coronet of foure Roses, an habite of purple, damaske down to his feet [...]. Under his head [is] the likenesse of three bookes, which hee compiled.[1]

[1] John Stow, *A Survey of London*, Oxford, Clarendon Press, 1908, 2 vols, vol II, "Bridge Warde Without", p. 56-57.

Dans la première partie, la glorification des monuments qui structurent les quartiers de la ville rappelle au lecteur que les passions humaines et les flux de population sont contrôlés par de multiples frontières. L'appendice que constitue le texte de Fitzstephen vient refermer l'ouvrage en lui donnant un aspect panégyrique parfait. La seconde partie du *Survey*, intercalée entre les deux autres, présente Londres comme une ville composée de villes plus petites (les quartiers), et ces unités contiennent elles-mêmes des Monuments abritant des monuments. Ce processus de mise en abyme évoque par conséquent le principe d'enchâssement du poème-diamant dans *The Arte of English Poesie*. La sépulture représente pour Stow le Monument des Monuments, c'est-à-dire qu'elle illustre un rapport harmonieux entre le contenant et le contenu, l'homme et la mort, le passé et le présent. Ainsi le lecteur est-il renvoyé à une représentation du monde typique de la Renaissance, à savoir, le système des correspondances analogiques et des signatures des choses, la grande chaîne de l'Etre. De même que le texte paradigmatique de Fitzstephen commémore une ville idéale, les tombeaux dont Stow dresse littéralement la liste soulignent la continuité du présent et du passé dans la vie urbaine londonienne. Bien plus, tout au long de l'ouvrage, le monument funéraire représente le point d'aboutissement et de référence de la description de Londres. Non seulement le monument funéraire abrite un cadavre dans une structure architecturale élaborée avec art, mais il est lui-même contenu dans un ensemble de monuments enchâssés les uns dans les autres.

D'un point de vue global, la forme ternaire de l'ouvrage témoigne d'une mise en relief allégorique du tombeau qui rejoint la vision de la mort proposée par Puttenham et Paradin. Cependant, au cours de l'anatomie de Londres effectuée par Stow, l'idée d'un organisme urbain parfait, susceptible de défier le passage du temps, s'efface assez rapidement. Cette description idéalisée est constamment sapée par un contre-discours souterrain incompatible avec l'emblème du Monument.

La ville est-elle un ensemble harmonieux ou un organisme en décomposition ? Stow a beau faire, il ne peut nier l'existence d'une dégradation urbaine. Ce thème montre implicitement (et parfois même explicitement) que la capitale est indigne du modèle urbain idéal défini dans le texte de Fitzstephen. En fait, le modèle urbain de Fitzstephen ne mène pas seulement Stow à construire une vision panégyrique de la capitale, mais aussi à évaluer son état de délabrement à l'époque élisabéthaine. Au lieu d'être un contenant étanche subdivisé en cellules cloisonnées, Londres est un ensemble amorphe qui laisse fuir son contenu. Cette absence de cloisonnement efficace, associée à la ruine de nombreux monuments, renvoie périodiquement le lecteur à la dissolution du corps organique londonien ainsi qu'à la transgression des coutumes funéraires.

C'est pourquoi la capitale prend souvent l'aspect d'un monde indescriptible, discordant, fractionné en unités étrangères les unes aux autres. Par exemple, le lecteur peut constater qu'une certaine hostilité règne entre les cellules urbaines. Stow oppose à plusieurs reprises le territoire de la Cité à ceux de la Tour et de la ville royale de Westminster, suggérant l'affrontement du pouvoir royal au pouvoir municipal. Il lui arrive également de faire allusion à la rivalité politique des souverains et des citoyens de la ville au cours de l'histoire. Dans de tels passages, l'ouvrage renvoie à des tensions politiques insolubles que l'auteur et ses lecteurs connaissaient bien.

Une stratégie de contrôle allégorique consiste à assimiler Londres à la Cité, c'est-à-dire au noyau historique que l'on nomme aujourd'hui le " Square Mile". Selon Stow, cet espace urbain central est une cellule idéale qui perpétue les limites topographiques héritées des Romains et de l'époque de Fitzstephen. Par contre, les zones situées autour de ce noyau sont présentées comme des espaces plus anarchiques. Elles sont souvent considérées comme des quartiers extérieurs à Londres, ce qui constitue une présentation biaisée de la réalité. Stow précise par exemple que Southwark, le quartier des plaisirs et de l'illégalité, appartient administrativement à un autre comté du royaume, le Surrey. De plus, ce quartier est situé au-delà de la Tamise par rapport à la Cité, c'est-à-dire "du mauvais côté de la rivière", pour reprendre l'expression de Jessica A. Browner.[1] Pour bien montrer qu'il s'agit d'une zone extérieure à la capitale proprement dite (c'est-à-dire la "Cité"), l'auteur met les monuments de ce quartier en parallèle avec les arènes d'ours, les théâtres et les lupanars, tout en soulignant que Southwark dispose de nombreuses prisons. La présence marquée de l'autorité est évidemment le symptôme du désordre qui règne dans cette zone franche interlope.

Dans le même esprit, l'auteur dénonce régulièrement le chaos urbain généré par le développement incontrôlé des banlieues à l'extérieur de la ville :

> Also without the barres [of the City], both the sides of the streete bee pestered with Cottages, and Allies, even unto White Chappel church: and almost halfe a mile beyond it, into the common field. [The latter] is so encroached upon by building of filthy Cottages [...] that in some places it scarcely remaineth a sufficient highway for the meeting of carriages and droves of Cattel [...], which is no small blemish to so famous a City, to have so unsavory and unseemly an entry or passage thereunto.[2]

Ce contraste quelque peu artificiel lui permet de se consacrer aux monuments de la Cité et à la Cité en tant que Monument. Le texte cherche ainsi à reconstruire une ville structurée selon le

---

[1] Voir Jessica A. Browner, "Wrong Side of the River: London's Disreputable South Bank in the Sixteenth and Seventeenth Century", *Essays in History* 36 (1994) , pp. 34-72 (url<http://etext.lib.virginia.edu/journals/EH/EH36/EH36.html>).

[2] John Stow, *A Survey of London*, op. cit., "The Suburbes without the Walles of the said Citie", vol. II, p. 72.

modèle urbain médiéval, peuplée de monuments architecturaux, sociaux et humains en parfait état de conservation : modèle du passé, exemple pour l'avenir.

Mais les zones chaotiques de Londres font périodiquement surface dans la narration pour affirmer leur appartenance à la capitale. Par exemple, au début de la seconde partie de l'ouvrage, Stow admet à contrecœur que la banlieue de Southwark appartient de plein droit aux subdivisions de la capitale. Il l'inclut dans la liste officielle des quartiers sous le nom de "Bridge Ward Without", mais il la place en dernière position.[1] Dans ce calligramme d'un genre particulier, il est impossible de trouver l'ordonnance parfaite du poème-diamant. Cette position terminale (et non centrale) indique que le quartier est considéré comme un corps étranger qui perturbe l'ordonnance soi-disant idéale de la ville.

La dichotomie qui divise la ville entre un cœur stable et un pourtour chaotique se révèle donc artificielle. D'ailleurs, au cours de sa description, l'auteur abandonne périodiquement son entreprise d'encadrement du désordre pour avouer son désarroi devant la décomposition du corps collectif londonien. Il évoque par exemple le fossé qui entourait la muraille londonienne à l'époque de Fitzstephen, et il dénonce l'attitude irresponsable des Londoniens de son temps. Au lieu d'entretenir cette structure liminale sacrée, ils la détruisent afin d'en tirer un profit pécuniaire immédiat : "[the ditch has been] of late neglected and forced either to a very narrow, and the same a filthy channel, or altogether stopped up for gardens planted, and houses built thereon, even to the very wall."[2] La conclusion qu'il donne à ce chapitre est loin d'être encourageante pour le lecteur : "I will so leave it, for I cannot help it." L'auteur aboutit à un constat semblable au sujet des murailles, dont la présence matérielle s'efface devant l'expansion urbaine tandis que leur fonction militaire a déjà disparu. La valeur liminale de ces murs disparaît puisqu'ils n'encerclent plus les masses humaines pour les contrôler et leur prêter forme.

Ce divorce entre passé et présent génère une oscillation constante dans la narration historique proposée par l'ouvrage. Lorsqu'il traite des activités de loisir de la Cité, Stow se situe tout d'abord dans le monde élisabéthain, qui pour les lecteurs originels constituait le présent : "*now* for sports and pastimes *yearly used*" (c'est moi qui souligne). Mais il nous situe ensuite dans le contexte de l'histoire médiévale sans solution de continuité : "First, in the feast of Christmas, *there was* in the king's house [...] a lord of misrule".[3] Ce changement de

---

[1] *A Survey of London*, op. cit., "The Citie divided into Partes", vol. I, p. 120.

[2] *A Survey of London*, op. cit., "The Towne Ditch without the Wall", vol. I, pp. 19-20.

[3] *A Survey of London*, op. cit., "Sports and Pastimes yearly used", vol. I, p. 97 (c'est moi qui souligne).

perspective brutal a sans doute pour propos de rappeler au lecteur un exemple consacré par le temps, afin de donner l'impression d'une continuité entre la ville médiévale et la capitale élisabéthaine. Les différences mises en évidence par la narration, bien que criantes, ne seraient finalement que superficielles. Mais cet effet d'harmonisation, à force d'être répété, finit par attirer l'attention sur le fossé qui sépare le modèle de Fitzstephen des réalités londoniennes de la fin du seizième siècle.

II. 2) La décomposition du corps organique londonien

Que ce soit dans la Cité ou dans les zones périphériques, l'identité londonienne traditionnelle est battue en brèche par le chaos auquel l'auteur se heurte sans cesse. Comme Montaigne, Stow remarque que l'homme et son milieu social ne sont que "rapiècement et bigarrure". Ainsi l'auteur constate-t-il régulièrement que les activités artisanales et commerciales ont plusieurs fois changé de quartier ou de rue au cours du temps : "men of trades and selles of wares in this city have oftentimes since changed their places".[1] La structure littéraire de l'ouvrage témoigne de cette situation, bien qu'elle cherche à distinguer différentes valeurs ou différents champs d'existence dans l'espace ou dans le temps, selon la perspective idéale de la *coincidentia oppositorum*.

La dissociation de ce corps organique n'a pas seulement l'aspect d'une division politique, administrative ou professionnelle. Comme le montre Edward T. Bonahue Jr. dans "Citizen History: Stow's *Survey of London*", le parcours narratif entrepris par l'historien l'amène à constater la décrépitude entropique de la ville :

> Wonderful it may be that London is home to wealthy citizens capable of rebuilding the city walls, or purifying the city's watercourses, or providing generous poor relief; the problem is that such activities are perpetually necessary, chronic signs of London's entropic decay.[2]

Selon le concept scientifique d'entropie, le degré d'ordre et de structuration de la matière ne peut que décroître avec le temps. De même, le panégyrique de Stow est profondément menacé de désintégration parce qu'il ne peut éviter de décrire un chaos social et culturel. Sous les yeux du narrateur, les manières traditionnelles de vivre, d'agir et de penser deviennent obsolètes, quand elles n'ont pas purement et simplement disparu.

Le thème de la capitale dévoreuse d'hommes était promis à un grand avenir dans la littérature anglaise. La vision inquiète de Stow annonce en effet le Léviathan urbain de Dickens, mais aussi, plus près de nous, l'inextricable chaos londonien dépeint par Salman

---

[1] *A Survey of London*, op. cit., "Of Orders and Customs of the Citizens", vol. I, p. 81.

[2] Edward T. Bonahue Jr., "Citizen History: Stow's *Survey of London*", *Studies in English Literature* 38:2 (1998), p. 73.

Rushdie dans *Les Versets Sataniques*, sous l'appellation satirique "Ellowen Deeowen".[1] Stow ne pouvait évidemment pas prédire cette évolution urbaine monstrueuse, mais il fait partie des écrivains élisabéthains tardifs qui en avaient l'intuition. Cette inquiétude s'amplifia dès le règne de Jacques I^er^, comme le souligne Edward T. Bonahue : "the *Survey* anticipates the seventeenth-century view of London as a monstrous, contaminated body–replete with clogged arteries and disease: a dangerous 'blemish' on the 'impoisoned' civic body, 'filled up with unsavoury things'".[2] En effet, la métaphore du Léviathan urbain se retrouve dans d'autres ouvrages de cette époque, par exemple dans *The Gull's Hornbook* de Thomas Dekker (1608). Le titre peut se traduire par "l'abécédaire du sot". Sur un mode grotesque et parodique, l'auteur feint d'instruire les jeunes nobles à la vie aristocratique londonienne, tout en décrivant un univers urbain aussi corrompu dans ses mœurs que dégradé dans son apparence humaine et architecturale. Dans cet ouvrage, les hommes et les bâtiments sont souvent assimilés à une tête décomposée.

Devant l'entropie londonienne, Stow réagit en élisabéthain. Contrairement à Dekker, Dickens ou Rushdie, il ne fait pas une satire acerbe de Londres où les choses seraient acceptées telles qu'elles sont, sans espoir de guérir la société. Stow a choisi une perspective plus optimiste en suivant les préceptes du Monument et du *memento mori*. Il préfère voir les choses telles qu'elles devraient être selon cette conception allégorique de la mort. Ceci lui permet non seulement de commémorer le passé, mais aussi de montrer à ses concitoyens un véritable modèle de vie à imiter. Selon Stow, l'exemple urbain médiéval décrit par Fitzstephen devrait être reproduit afin que les réalités chaotiques de la ville réelle disparaissent.

Par exemple, dans la première partie de l'ouvrage, l'auteur vante les coutumes immémoriales de Londres dans ce qui ressemble curieusement à un éloge funèbre de la capitale :

> I do not thinke that there is any Citie, wherein are better customs, in frequenting the Churches, in serving God, in keeping holy dayes, in giving almes, in entertayning strangers, in solemnizing Marriages, in furbishing Banquets, celebrating funerals, *and burying dead bodies*.[3]

Les rituels funéraires sont centraux dans la perspective panégyrique de ce passage. Leur évocation couronne une phrase consacrée à décrire les diverses traditions de Londres, comme si le traitement culturel de la mort résumait le travail accompli par les habitants de la ville

---

[1] "Ellowen Deeowen" est la transcription phonétique du mot "London", ici considéré comme un acronyme. Dans *Les Versets Sataniques*, ce jeu de mots souligne l'incapacité des mots à décrire le Léviathan londonien et à y trouver son chemin.

[2] *A Survey of London*, op. cit., p. 75.

[3] *A Survey of London*, op. cit., "Of Orders and Customs of the citizens", vol. 1, p. 80. (C'est moi qui souligne).

pour entretenir leurs structures communautaires. Mais par la suite, cette évocation élogieuse des coutumes funéraires et de l'ordre collectif cède la place à une présentation de la mort inquiétante, qui définit un net décalage entre l'idéal urbain traditionnel et les réalités londoniennes. La tonalité inquiète du *Survey* implique autant le thème traditionnel du *memento mori* et du Monument que leur envers inexprimable : une violence incompréhensible et débridée. Le décorum architectural de la tombe doit bien entendu servir à enfermer le cadavre afin de symboliser le contrôle de la mort par la collectivité. Le monument funéraire de "Iohn Gower, Esquier" est assurément un contenant admirable qui métamorphose un cadavre inhumé en une statue illustrant piété et érudition. Mais en fait, ce merveilleux exemple d'architecture funéraire n'a survécu aux outrages du temps que par hasard. Les monuments sont généralement confrontés à des forces de destruction aveugles dont Stow ne peut que constater les effets irrémédiables. Le paragraphe qui suit la description idéalisée du tombeau de John Gower témoigne de cette situation. Il décrit l'état préoccupant de l'église où repose ce noble érudit :

> The roofe of the middle west Ile [aisle] fell downe in the year 1469. This Priorie was surrendered to *Henry* the eight, the 31. of his reigne, the 27. of October, the yeare of Christ, 1539. valued at 624. l. 6 s. 6 d. by the yeare.[1]

Non seulement les voûtes des églises s'effondrent sous le poids des ans, mais les sanctuaires sont démantelés et vendus au plus offrant par le pouvoir royal. De manière générale, les tombeaux et les églises du *Survey* sont loin d'être impérissables, ce qui donne à la commémoration de Stow une tonalité nostalgique. Nombreuses sont les descriptions d'églises qui aboutissent à évoquer des monuments funéraires qui existaient encore cinquante ans auparavant et qui ont disparu dans la tourmente de la Réforme anglicane et des mutations socio-économiques.

La dimension violente de la mort est particulièrement sensible dans la seconde partie du *Survey*. Chaque fois que Stow décrit un quartier de la ville, il commence par en rappeler l'histoire glorieuse, en citant le texte de Fitzstephen de manière étendue. Puis il fait le bilan de ce que le temps a laissé parvenir jusqu'à ses contemporains, en insistant sur les lieux de mémoire particulièrement marquants. Lorsqu'il aborde la description de l'église paroissiale, il dresse systématiquement la liste des monuments funéraires qui y sont disposés. Il ne manque pas de préciser, le cas échéant, que tel tombeau abrite un aristocrate décapité pour haute trahison, en reprenant à son compte la tradition du *memento mori*. Mais Stow mentionne aussi

[1] *A Survey of London*, op. cit., "Bridge Warde without", vol. II, p. 58.

les monuments qui devraient être là et qui ont pourtant été démolis. De même, il met en relief les tombeaux qui sont mutilés au point d'être devenus anonymes, s'intéressant en particulier aux inscriptions illisibles et aux statues décapitées. La présence récurrente du mot "defaced" montre bien que ces monuments dégradés ont perdu leur visage, c'est-à-dire leur identité. La tradition qui sous-tend le topos de la réputation posthume est donc nettement menacée de disparition. Même si le défunt a vécu en homme exemplaire, et même s'il a su bien mourir, son souvenir peut fort bien s'évanouir de la mémoire collective londonienne.

Ces monuments funéraires ont beau être inquiétants, ils ne correspondent en fait qu'à une présentation atténuée de la violence aveugle qui dégrade chaque jour un peu plus la ville. Lorsque l'auteur présente la cathédrale Saint-Paul, il évoque les bâtiments et les coutumes d'autrefois, suggérant à demi-mot que même les architectures les plus sacrées subissent un processus de décomposition inexorable. Par exemple, il s'intéresse au cloître de l'église, qui était jadis décoré d'une Danse Macabre. Cette partie de l'église avait été fondée par Thomas More, qui y était d'ailleurs enterré :

> There was also a great Cloyster on the north side of this church [...], whereof *Thomas More*, deane of Paul's, was either the first builder, or a most especiall benefactor, and was buried there. About this cloyster, was artificially and richly painted the dance of *Machabray*, or Dance of Death, commonly called the dance of *Pauls* [...]. In this Cloyster were buryed many persons, some of worship, and others of honour; the Monuments of whome, in number and curious workmanship, passed all other that were in that Church.

C'est cette même Danse Macabre que Sir Thomas More prend en exemple dans *The Realms of Death* pour illustrer le thème du *memento mori*. Comme le tombeau de John Gower, elle constituait une admirable illustration du contrôle de la mort par les formes culturelles. Mais dans ce passage, Stow nous montre comment la continuité temporelle assurée par ce monument a été brisée. En une phrase saisissante, il évoque le jour où le cloître de Saint-Paul s'est écroulé sous la pioche des démolisseurs commissionnés par le Duc de Somerset :

> In the yeare 1549 on the tenth of Aprill, the sayd chappell, by commandement of the Duke of Sommerset, was begun to be pulled downe, with the whole Cloystrie, the daunce of Death, the Tombes and Monuments: so that nothing thereof was left but the bare plot of ground.[1]

Ici encore, l'entropie a remporté la partie puisqu'un lieu sacré commémorant le passé londonien et l'ordre culturel du *memento mori* a disparu à jamais. Il ne s'agit nullement d'une allusion isolée, car le chapitre ne cesse de revenir sur ce fait. Quelques paragraphes plus loin, Stow décrit un ossuaire surmonté d'une chapelle et entouré de tombeaux. Il indique que ce lieu de sépulture abrite désormais des locataires et des boutiquiers. Les ossements ont été exhumés, transportés hors de la Cité et utilisés comme simple remblai :

---

[1] *A Survey of London*, op. cit., "Faringdon Ward within", vol. I, p. 328.

> The bones of the dead couched up in a Charnill under the Chappell, were conveyed from thence into Finsbury Field [...] amounting to more than one thousand cart loades, and there laid on a Morish ground in short space after raised, by soylage of the Cittie upon them, to bear three Milles. The Chappell and the Charnill were converted into dwelling houses, warehouses and sheades [sheds].[1]

Le thème de la destruction des tombeaux et des églises parcourt l'ouvrage tout entier, et il a une portée très importante sur le plan symbolique. Comme le dit Edward T. Bonahue Junior, les destructions de sépulture rapportées par Stow font brusquement affleurer des tensions dont l'ouvrage tout entier est parcouru :

> The *Survey* expresses Stow's fear that almost anything in London could be bought or sold, even items that should be nonnegociable. Stow is aghast at the confused jumble of church graves and monuments inside Aldmarie Church [...] where men have bought and sold the holy tombs intended for others. [2]

Stow ne se contente pas d'évoquer la fragilité des églises et des tombeaux. Il décrit également des cas concrets et précis où les tabous liés à la mort ont été scandaleusement transgressés par les citoyens. Par exemple, lorsqu'il s'intéresse à l'église dénommée "Aldmarie Church", il rapporte le triste sort d'Henry Keble, jadis maire de Londres. Ses restes mortels ont été extraits de son tombeau et mis au rebut afin de faire place à d'autres corps en quête de sépulture :

> Of late yeares the foundation of [Aldmarie Church] was laid there by Henry Keble Grocer, Maior, who deceased 1518, and was there buried in a vault by him prepared, with a faire monument raised over him in the North side by the Quier, now destroyed and gone: he gave by his testament 1000. pound towards the building up of that Church, and yet not permitted a resting place for his bones there. [...] Sir William Laxton Grocer, Maior, deceased 1556, and Thomas Lodge Grocer, Maior, 1563, were buried in the Vault of Henry Keble, whose bones were unkindly cast out, and his monument pulled downe, in place whereof monuments are set up of the later buried.[3]

Dans ce passage, Stow laisse éclater son indignation. Cette sépulture a été violée, prostituée même. La partie visible du monument a été détruite tandis que deux nouveaux locataires ont été placés dans le caveau contre rémunération. De lieu sacré, l'église s'est transformée en un ensemble immobilier où les tombeaux sont des sortes d'appartements à vendre ou à louer. Certains de ces logements se remplissent de corps entassés pêle-mêle, d'autres sont créés du jour au lendemain, d'autres encore se vident ou disparaissent sans crier gare. Ce passage montre bien que la dissociation du corps et du tombeau se fait dans la violence. En une phrase lapidaire ("[Keble's bones] were *unkindly* cast out")[4], Stow montre que le principe de la

---

[1] *A Survey of London*, op. cit., "Faringdon Ward within", vol. I, p.330.

[2] Edward T. Bonahue Jr, "Citizen History: Stow's *Survey of London*", op. cit., p. 74.

[3] *A Survey of London*, op. cit., "Cordwainer Street Ward", vol. I, p. 253.

[4] C'est moi qui souligne. L'adverbe "unkindly" exprime la notion de contre-nature. Le terme "kind", pour les Élisabéthains, renvoie aux relations familiales et à leur dimension sacrée (Voir *Hamlet* I. 2. 65 : "A little more than kin, and less than kind").

civilité est totalement négligé par les Londoniens et que les autorités municipales ont trempé dans cette transgression des pratiques funéraires.

Cette profanation met en valeur une profonde dégradation du Monument constitué par la Cité, à savoir, la ville a cessé d'être une "Cité" structurée selon un modèle d'organisation familial. La destruction du tombeau d'Henry Keble et la démolition du cloître de Saint-Paul montrent aussi que le discours allégorique tenu sur le Monument est en train de se vider de sa substance. Les monuments funéraires du *Survey*, n'expriment pas, ou en tout cas pas seulement, une conception allégorique de la mort qui serait considérée comme naturelle et allant de soi, à l'exemple des prouesses guerrières et politiques accomplies par L'Empereur Can dans le poème-diamant. Au contraire, dans ces descriptions inquiètes et indignées, le thème du *memento mori* se caractérise par son incapacité à contrôler la mort sauvage. Stow remarque même son absence criante dans le tissu social et architectural de la capitale.

Les tombes éventrées, les murailles ruinées et les hommes sans mémoire témoignent d'un irrémédiable processus de déstructuration collective. Mal entretenus ou laissés à l'abandon, les monuments de la capitale laissent fuir un contenu délétère susceptible d'infecter le corps social et de propager partout la décrépitude. De même, l'évocation de masses humaines grouillantes et désorientées, détruisant rapidement les cloisonnements traditionnels de Londres, renvoie implicitement à l'horreur du cadavre privé d'encadrement rituel et livré à la décomposition. Le divorce entre le corps et la sépulture ou entre les citoyens et la ville dévoile les forces aveugles d'Éros et de Thanatos, "une violence qui non seulement détruit un homme mais détruira tous les hommes", pour reprendre les termes de Georges Bataille.[1]

Si la destruction des cellules urbaines traditionnelles correspond directement aux sépulcres éventrés qui ont laissé échapper leur contenu, les quartiers en déclin économique ou démographique évoquent un monde creux et fossilisé, figé dans des cloisonnements qui ne signifient plus rien. Certains lieux ressemblent au cloître dépeint par John Webster dans la scène de l'écho de *La Duchesse d'Amalfi* : un terrain vague peuplé de fortifications solitaires, de tombes laissées à l'abandon et d'architectures religieuses ruinées. Le discours mélancolique d'Antonio sur ces vestiges architecturaux n'est pas seulement la reprise d'un thème allégorique stéréotypé. Il fait écho à la commémoration à la fois nostalgique et inquiète de Stow pour montrer l'envers des allégories de mortalité et des formes d'encadrement définies par le

[1] Georges Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 50.

memento mori : "all things have their end; / Churches and cities, which have diseases like to men, / Must have like death that we have".[1]

Stow et Webster sont en quête d'une introuvable *coincidentia oppositorum*, et ils perpétuent l'écho d'une forme culturelle en voie de disparition. Car tous ces espaces urbains en déréliction remplis de logements et de tombeaux vides, tous ces lieux à demi abandonnés où gisent des ossements et des crânes, évoquent la disjonction des contraires. Certes, cette scène de *La Duchesse d'Amalfi* propose une vision plus harmonieuse que celle du *Survey*, dans la mesure où le thème de la dégradation urbaine et sociale est sublimé dans une vision presque romantique des ruines architecturales. La tragédie de Webster accepte néanmoins l'idée d'une fracture entre présent et passé, tout en se résignant à l'universalité d'une mort aveugle et destructrice. Dans le *Survey*, au contraire, le lien indéfectible entre le présent et le passé n'est pas totalement tranché. Il se cristallise sous une forme contradictoire, dans des évocations angoissées de la mort où la symbolique traditionnelle du *memento mori* se superpose étrangement à son contraire.

Le texte de Stow prend parfois la forme d'un combat entre le thème de la relique sacrée et un regard objectif, presque positiviste, sur les vestiges historiques et humains de la capitale. Dans certains passages, en effet, Stow se livre à une exploration archéologique de Londres. Tout en présentant des crânes exhumés comme des signes sacrés, il tente d'en interpréter le sens de manière scientifique. La symbolique du *memento mori* est citée, mais elle reste curieusement à l'arrière-plan de la narration.

III) L'ambivalence symbolique du crâne dans *A Survey of London*

Au cours de sa description de la Cathédrale Saint-Paul, Stow note qu'une découverte curieuse s'est produite en ce lieu au Moyen-Age. En l'an 1315, des ouvriers qui préparaient les fondations d'une chapelle ont exhumé une centaine de crânes de bovins. Stow pense qu'il s'agit de vestiges des sacrifices offerts à Jupiter dans le temple romain qui se trouvait jadis à la place de la cathédrale. Anthropologue avant la lettre, il avance que ces rites sacrificiels se sont perpétués à l'ère chrétienne sous une forme modifiée. Selon lui, la tête de cerf fichée sur une pique lors la procession annuelle qui célébrait Saint Paul au Moyen-Age perpétuait le rituel romain que les bâtisseurs de cathédrales avaient ramené au jour :

> Some have noted that in digging the foundation [...] of a chappell on the south side of Powles church, there were found more than an hundred scalpes of Oxen or Kine in the year one thousand three hundred and fifteene, which thing (they say) confirmed greatly the opinion of those which have reported, that of olde time there had been a Temple of *Jupiter*, and that there was a daily sacrifice of

[1] Voir *La Duchesse d'Amalfi*, V. 3. 13-20.

beastes.

> Othersome both wise and learned have thought the Buckes head, borne before the procession of Paules on Saint *Pauls* day, to signifie the like.[1]

Le lien que Stow tisse entre le temple de Jupiter et la cathédrale Saint-Paul proclame la continuité du présent et du passé par l'intermédiaire du crâne exhumé, ce qui sublime les tensions qui parcourent l'ouvrage. Mais la découverte de ces bucrânes[2] dans les fondations d'un lieu de culte londonien semble bien dérisoire en comparaison de la dégradation inexorable qui affecte la ville et ses tombeaux.

Dans un autre passage, Stow évoque l'exhumation d'un crâne dans un cimetière romain et saxon découvert dans le quartier de Bishopsgate en 1576. Il s'agit d'une exploration archéologique avant la lettre, à laquelle l'auteur a participé personnellement. Pour lui, les vestiges ramenés à la lumière ont un intérêt scientifique autant que rituel. Ils lui permettent de se livrer à des hypothèses judicieuses, qui sont quasiment de nature scientifique :

> [In a large field] which about the year 1576 was broken up for Claye to make Bricke, [...] many earthen pots called *Urnae* were found full of Ashes, and burnt bones of men, to wit, of the Romanes who inhabited there [...]. There hath also been found in the same field divers coffins of stone, containing the bones of men: these I suppose to bee the burials of some especiall persons, in the time of the Brytons, or Saxons, after the Romanes had left to governe here. *Moreover there were also found the sculs and bones of men without coffins*, or rather whose coffins (being of great timber) were consumed. Diverse great nailes of Iron were there found, such as are used in the wheels of shod Carts [...]. Many opinions of men were there uttered of them, namely that the men buried were there murdered by driving those nayles into their heads, a thing unlikely, for a smaller naile would more aptly serve to so bad a purpose [...]. I there beheld the bones of a man lying (as I noted) the heade North, the feete South, and round about him, as thwart [across] his head, along both his sides, and thwart his feete, such nailes were found, wherefore I conjectured them to be the nailes of his coffin.[3]

Le cimetière de Bishopsgate donne lieu à une commémoration du passé de la ville, miraculeusement préservé sous la forme d'un monument funéraire extraordinairement ancien. Cette description reflète l'intérêt que les érudits de la Renaissance avaient pour les coutumes des peuples barbares orientaux ou américains. Jusqu'au dix-neuvième siècle, les occidentaux crurent que seuls des peuples non christianisés pouvaient se livrer à des pratiques sacrificielles aussi atroces ("driving those nayles into their heads"). Ce regard curieux jeté sur l'autre permettait aux Européens de tracer une frontière étanche entre la civilisation et la barbarie, c'est-à-dire, pour se placer dans la perspective du Monument, de différencier l'intérieur de l'extérieur. Stow rejette l'hypothèse du clou enfoncé dans la tête, peut-être parce que les vestiges exhumés sont ceux de peuples civilisés et semi-civilisés (les Romains et les

---

[1] *A Survey of London*, op. cit., "Faringdon Ward Within", vol I, pp. 333-334. Les italiques sont de l'auteur.

[2] Crâne d'animal (en général de bovin), utilisé comme objet rituel ou comme symbole de la mort dans diverses cultures.

[3] *A Survey of London*, op. cit., "Bishopsgate Warde", vol. I, pp. 168-170 (c'est moi qui souligne).

Saxons). Il n'en cite pas moins un stéréotype culturel où le crâne était utilisé pour définir une identité collective en différenciant la civilisation de la barbarie.

Comme les bucrânes exhumés près de Saint-Paul, les ossements d'un Saxon anonyme ramènent le texte aux origines de Londres, affirmant une continuité retrouvée tout en manifestant la symbolique différenciatrice du Monument. Ce passage s'appuie manifestement sur le thème de la Crucifixion et de l'invention des reliques (le crâne au pied de la Croix du Sauveur, le bois de la Croix, les clous de son martyre), ainsi que sur les rituels associés à la mise au tombeau ("the heade North, the feete South"). Mais la thématique de ce passage se caractérise aussi par une mise en relief du caractère destructeur de l'archéologie entreprise par Stow. En décrivant comment une sépulture antique a été rapidement ouverte et démantelée, il participe à la dispersion définitive des reliques de la ville : "Of these nayles with the wood under the head thereof, I reserved one, as also the nether jaw bone of the man, [...] which amongst many *monuments* there found, I have yet to shew, but the nayle lying drie, is by scaling [rust] greatly wasted".[1] Les reliques prélevées par l'auteur ne sont donc pas simplement des objets sacrés qui détiendraient une force magique susceptible de ressusciter la ville. Certes, Stow considère ces fragments comme des monuments, mais il comprend qu'ils sont promis à une disparition rapide et qu'ils ne seront pas conservés au profit des âges futurs. Il s'agit en fait de fragments matériels morts qui doivent servir de preuve dans un discours scientifique tenant de l'archéologie, de l'anthropologie et de la médecine légale.

Il est intéressant de constater que ce passage est le seul où le mot "skull" apparaît. Il marque le paroxysme d'une mise en perspective du *memento mori* où le Monument et la relique évoquent le tombeau vide et des rituels funéraires en voie de disparition. Cependant, même sauvés de l'oubli, les noms et les monuments de Londres ne sont guère que des objets fragiles ou des rêves sans substance. Le nom "Henry Keble", par exemple, est une simple épave linguistique flottant à la surface du texte de Stow. S'il échappe momentanément à l'oubli par la magie du langage bien ordonné, sa commémoration *in extremis* implique un sous-entendu angoissé : que sont devenus les noms, les corps et les tombeaux que le temps a détruits ? À quoi sert-il de commémorer le glorieux Monument londonien, si celui-ci doit de toute façon retourner au néant ? Et surtout, comment se fait-il qu'il soit si facile de briser le contrôle culturel de la mort que constituent les pratiques funéraires ? À ces questions implicites, Stow ne donne aucune réponse satisfaisante. En fait, comme l'explique Edward T.

[1] *A Survey of London*, op. cit., p. 170 (c'est moi qui souligne).

Bonahue, l'ouvrage ne réussit pas à exorciser la destruction qui mine le corps londonien, même s'il se conclut sur un ton nettement panégyrique :

> The steady stream of worry and discontent running throughout [the *Survey*] reduces [Stow's] optimism to a desperate rhetorical flourish. [...] Rather than admit the ideological conflict permeating the whole work, the *Survey* concludes with a civic celebration because it offers the only apparent narrative closure.[1]

A Survey of London se consacre à une mise en exemple idéale du contrôle de la mort, mais cet ouvrage met en même temps l'accent sur l'absence ou la fragilité de ce contrôle dans la société. En présentant des monuments détruits ou mutilés, Stow fait entrevoir au lecteur l'horreur du désordre et la force irrésistible des pulsions irrationnelles tout en soulignant la fragilité de l'ordre culturel censé les contenir. Bien entendu, l'auteur s'efforce de reconstituer une perspective rituelle et funéraire en transmettant les noms des disparus oubliés et des lieux de mémoire détruits, mais cette tentative de récupération allégorique traduit surtout une crise de la représentation. L'évocation récurrente de l'invention des reliques dans le *Survey* est sans doute trop conventionnelle pour entrer dans la catégorie de la littérature de crise, telle qu'elle a été définie par Brian Jay Korrigan. On peut néanmoins estimer que ce thème inquiétant est le symptôme d'une société rongée par une mort ensauvagée, devenue trop ambivalente pour être insérée dans un discours didactique de mortalité inspiré du topos du Monument.

La présentation décalée du Monument qui parcourt *A Survey of London* reste limitée au domaine du texte historique et de la littérature. Elle n'est jamais mise en rapport avec la tragédie élisabéthaine tardive, ni avec le théâtre en général, qui est un élément très marginal du texte. Il semble donc impossible de comparer la dégradation urbaine décrite par Stow avec celle qui domine les tragédies étudiées ici. Pourtant, cette atmosphère de décomposition collective a bien une parenté avec l'ambiance délétère de ces pièces. La décomposition entropique de Londres ressemble aux mondes d'*Hamlet*, de *La Duchesse d'Amalfi* ou de *La Tragédie du vengeur*. Ces tragédies évoquent une situation sociopolitique préoccupante que l'on peut qualifier de tragique au sens ordinaire du mot, car elle témoigne d'une évolution aussi inéluctable qu'incompréhensible pour la collectivité qui en subit les effets. Elles évoquent un destin menaçant, force à la fois mystérieuse et implacable qui engage la responsabilité des hommes face à l'ordre des choses tout en les plaçant dans une situation désespérée. Tandis qu'un système religieux et social se défait sous leurs yeux, les citoyens sont coupables sans savoir pourquoi, et surtout ils ne parviennent pas à amender leurs fautes en procédant à un sacrifice rituel efficace.

---

[1] Edward T. Bonahue Jr, "Citizen History: Stow's *Survey of London*", op. cit., p. 77.

Comme les tragédies du corpus, *A Survey of London* est parcouru d'allusions à des forces aveugles qui dissolvent les formes traditionnelles de l'existence collective : l'argent et l'individualisme entraînent une profonde négligence envers les traditions. Même les morts ne sont plus assurer de reposer en paix puisque l'intégrité matérielle et spirituelle du Monument est menacée. Ce problème culturel est d'ailleurs le fondement thématique de la tragédie. Dès Sophocle, Eschyle et Euripide, ce genre dramatique évoque avec angoisse la désintégration du corps collectif de la cité lorsque les interdits associés au sexe et à la mort sont oubliés. On peut penser aux épidémies dans *Oedipe-Roi*, à l'abandon des rituels funéraires dans *Antigone* et aux orgies dionysiaques dans *Les Bacchantes*.

Par ailleurs, *A Survey of London* se rapproche du théâtre tragique par l'intermédiaire d'une transcription narrative des rituels associés à la mort et au pouvoir. On a vu que le texte de Stow reprend le modèle des processions ou plus exactement celui des pérambulations, qui, à l'époque élisabéthaine, était utilisé afin de sacraliser un espace de vie en parcourant rituellement sa circonférence. Cette pratique n'est pas identique au théâtre, mais elle fait partie de celles qui lui ont donné naissance dans diverses cultures. Il s'agit de ce que Patrice Pavis dénomme un ethnodrame dans son *Dictionnaire du théâtre*. "Manifestations relevant à la fois de la religion, du rite et du théâtre", les ethnodrames sont des pratiques spectaculaires dont les participants jouent des rôles définis par une tradition rituelle, afin que la collectivité se donne une image d'elle-même conforme à ses attentes et à sa vision du monde.[1] Le rapport entre *A Survey of London* et les tragédies étudiées n'est donc pas un lien de succession mais plutôt un parallélisme. En effet, Stow s'est inspiré d'une pratique rituelle élisabéthaine à dimension spectaculaire qui a profondément influencé le développement du genre tragique à la même époque, dans le contexte d'une crise culturelle profonde. Les processions de couronnement, de mariage ou de funérailles sont en effet un motif central de ce genre dramatique. Dans les dernières scènes d'*Hamlet* et du *Roi Lear*, les victimes sont emportées hors-scène au son d'une marche funèbre. Dans la première scène de *La Tragédie du vengeur*, le schème rituel de la procession est utilisé afin de présenter aux spectateurs les futures victimes de Vindice tout en soulignant leur corruption morale. Ces personnages défilent sur l'aire de jeu tandis que le protagoniste les observe, commentant la procession tout en montrant le crâne de Gloriana. On peut également estimer que Stow reprend et adapte à sa perspective narrative un autre trait culturel associé au contrôle de la mort par la culture : il s'agit de l'ostension des reliques devant un public d'adorateurs. Le passage où il évoque la mâchoire du Saxon en témoigne,

[1] Patrice Pavis, "ethnodrame", *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 125.

tout comme celui où il rapporte l'exhumation de bucrânes derrière la cathédrale Saint-Paul. Ici encore, le *Survey* se situe en parallèle avec la tragédie élisabéthaine tardive, où l'ostension ritualisée des reliques décrit une mort rebelle, qui tend à échapper à la culture et à ses encadrements allégoriques. Cet acte déictique est d'ailleurs un élément sémiotique très important au théâtre. Comme le montre Patrice Pavis, l'ostension peut servir à montrer un objet tel qu'il est dans le monde extérieur (ostension mimétique), ou le doter de connotations symboliques en rapport avec l'atmosphère générée par la mise en scène (ostentation symbolisante).[1] L'ostentation mimétique réifie l'objet : on la trouve souvent dans le théâtre réaliste et naturaliste. Son équivalent symbolisant est plus intéressant dans le cadre d'une dramaturgie proche des effets oniriques, expressionnistes ou fantastiques. Dans la tragédie élisabéthaine tardive, justement, l'ostension symbolisante transforme tous les signes renvoyant à la mort (qu'ils soient de nature textuelle ou visuelle) en des éléments sémiotiques subtils et ambivalents. Le spectateur peut dégager des ressemblances cachées entre divers éléments du spectacle théâtral et d'aborder ce dernier sous un angle nouveau, en réalisant que les allégories de mortalité possèdent un envers inquiétant. Il y a donc une différence essentielle entre le *Survey* et le genre tragique élisabéthain tardif. Alors que l'ouvrage de Stow utilise des schèmes rituels spectaculaires pour suggérer qu'une mort ensauvagée se niche dans les replis du corps collectif, les tragédies de la même époque explorent cette ambivalence dans toute sa portée en faisant l'anatomie du système de vie et de pensée fondé sur le *memento mori*.

A Survey of London et *The Arte of English Poesie* peuvent être comparés à la lumière des symboles auxquels ils ont recours pour décrire la mort. Puttenham évoque un crâne enchâssé dans un reliquaire alors que Stow décrit essentiellement des formes funéraires vidées de leur contenu : des tombeaux violés, des bucrânes exhumés ou encore un ossuaire démantelé. Sur le plan symbolique, la différence entre ces deux modes de représentation de la mort suit la distinction que fait Georges Bataille entre le cadavre livré à la décomposition et le crâne décharné. Selon cet auteur, le cadavre symbolise le chaos social et moral généré par une violence non contrôlée par le travail, tandis que le crâne décharné représente les formes culturelles qui assurent le contrôle de la violence et du désir en leur imposant un cadre rationnel. Le cadavre en putréfaction suggérerait par conséquent une horreur et une violence incommensurables, alors que les "os blanchis" indiqueraient l'harmonie et la pureté. Leur

[1] Patrice Pavis, "ostension", op. cit., pp. 236-238.

exposition à la dégradation naturelle les aurait dotés d'une beauté fascinante, tout en les débarrassant de tout pouvoir maléfique.

Incontestablement, le crâne évoqué par Puttenham implique un idéal de pureté et d'organisation collective, ainsi qu'un rapport au passé qui inscrit l'existence humaine dans un système culturel organisé. D'autre part, dans ces deux ouvrages, le cadavre abandonné à la décomposition ou la tête fendue d'un coup d'épée renvoient à l'envers horrible de cet idéal. Mais toute généralisation de cette sorte doit être envisagée avec circonspection. Il s'agit d'une possibilité de sens parmi d'autres, que ce soit dans un contexte anthropologique ou littéraire. La dichotomie symbolique proposée par Bataille ne permet pas d'expliquer pourquoi la mâchoire humaine conservée par Stow est à la fois un symbole traditionnel de *memento mori* et un signe de mutilation du corps collectif londonien.

En fait, le sens attribué au crâne ou au cadavre ne dépend pas directement d'eux-mêmes, considérés en tant que signes iconiques. Ce sens est largement déterminé par la présence ou l'absence d'un encadrement allégorique d'inspiration architecturale. Si ce type d'encadrement fait défaut ou s'il se révèle défectueux, le signe représentant la mort se fera dangereux et horrible, qu'il représente un crâne ou un cadavre. Par exemple, les tensions thématiques du *Survey* s'amplifient lorsque des termes comme "skull" ou "defaced" viennent signaler une faille inquiétante dans le traitement culturel de la mort qui est théoriquement assuré par le *memento mori*. Inversement, dans *The Arte of English Poesie*, le mot "skull" est placé au centre du poème-diamant de manière à intégrer cette mort ensauvagée à une architecture textuelle parfaite, qui illustre le contrôle de la mort et des passions destructrices.

Selon la vision du monde élisabéthaine et jacobéenne, toute architecture, toute peinture, de même que tout texte littéraire et que toute œuvre de théâtre, peuvent être considérés comme des contenants pour la mort. Tantôt ces monuments littéraires accomplissent convenablement leur fonction cathartique (c'est-à-dire qu'ils convertissent la mort ensauvagée en une mort apprivoisée), tantôt ils se révèlent inaptes à assurer cette fonction. Selon la manière dont l'œuvre emprisonne la mort sauvage, elle donne l'image d'un corps social sain ou malade, c'est-à-dire régi soit par la *coincidentia oppositorum* de l'art poétique, soit ou au contraire par une violence sauvage indifférenciée où tout discours allégorique sur le monde se dissout. *The Arte of English Poesie* et *Heroicall Devises* illustrent pleinement l'harmonie des contraires et l'encadrement de la mort sauvage par le Monument. Le crâne y constitue un signe allégorique stable et univoque. Nul ne saurait soutenir que le poème-diamant symbolise une violence sauvage incontrôlée parce qu'il décrit un empereur qui brise les crânes de ses ennemis. *A Survey of London*, par contre, propose un mode de fonctionnement sémiotique fondé sur

l'indétermination du sens. Ce texte est fondamentalement équivoque. Même si Stow décrit la mort d'une manière qui ressemble à celle de Puttenham, le *Survey* génère un sentiment de doute et d'angoisse au lieu de susciter l'enthousiasme et l'admiration pour les emblèmes de mortalité. Le thème de la décomposition organique de Londres reprend le thème médiéval du *ubi sunt*, mais il ne s'identifie nullement à sa perspective didactique. Le crâne et le tombeau, associés au bâtiment ruiné, se dérobent à la symbolique traditionnelle du Monument dans la mesure où ils décrivent un univers socioculturel déréglé où la violence, l'érotisme et la mort s'échappent hors des savantes constructions littéraires et rituelles qui sont sensées les contenir. De plus, comme le texte du *Survey* mime un déplacement physique incessant, il génère un sentiment d'instabilité et de manque qui s'accorde difficilement avec la dimension paradigmatique des emblèmes de mort et de pouvoir. En fait, le divorce entre ce langage allégorique conventionnel et la narration processionnaire entreprise par Stow implique une "différance", au sens où Jacques Derrida a défini ce terme. Dans *A Dictionary of Literary Terms*, J. A. Cuddon souligne que tout discours comprend un décalage entre signifiant et signifié qui remet toujours à plus tard la production d'un sens univoque : "meaning is continuously (and in theory) endlessly deferred since each word leads us to yet another word in the system of signification".[1] Comme on l'a vu, dans le *Survey*, il lui reste toujours quelque chose à dire sur la ville, comme si l'univocité traditionnelle des mots et des notions servant à la designer était en train de perdre sa pertinence, comme si le panégyrique de la capitale élisabéthaine était l'horizon inaccessible de sa narration.

Dans le genre tragique élisabéthain, les discours sur la mort sont tantôt utilisés pour illustrer le contrôle de la violence et des passions, tantôt pour suggérer une décomposition inexorable et une violence sauvage. Ce genre dramatique est donc doté d'une structure ouvertement double et ambiguë. Les tragédies content au public une histoire qui est tout sauf harmonieuse, bien qu'elle soit en principe consacrée à l'illustration didactique de la mort et du pouvoir monarchique. Si ces pièces illustrent des emblèmes analogues à ceux du poème-diamant de Puttenham, leur développement narratif mine l'emblème du Monument en suggérant la faillite d'un système rituel. De même que Stow ne se résout pas à abandonner la notion idéale de l'encadrement monumental de la mort sauvage, la tragédie illustre une vision allégorique de la mortalité tout en montrant qu'elle est en train de perdre son sens originel et sa pertinence.

---

[1] J. A. Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londres, Penguin Books, 1991, "différance", p. 225.

CHAPITRE III : La tragédie élisabéthaine et la mort

I) Le mythe tragique et la pratique théâtrale à l'époque élisabéthaine tardive

I. 1) Tragédie littéraire et tragédie dramatique

Stow, dans *A Survey of London*, décrit Londres en fonction d'un modèle mythique emprunté à un ouvrage littéraire consacré par le temps. Dans *The Arte of English Poesie*, Puttenham adopte une démarche analogue envers la tragédie. Il définit ce genre dramatique en fonction d'une norme idéale que je dénommerai ici la tragédie littéraire médiévale. Cet art didactique traditionnel, illustré dans *De Casibus*, exaltait la maîtrise de la violence sauvage dans la collectivité. Non seulement la tragédie doit d'exalter les valeurs et les principes qui structurent ce modèle, mais elle est censée reprendre le projet d'enseignement moral que Puttenham assigne aux dramaturges tragiques de l'Antiquité. Il confie en effet à la tragédie un rôle sacré, celui de dénoncer les débordements collectifs et individuels au moyen de la satire :

> The bad and illawdable parts of all estates and degrees were taxed by the Poets in one sort or an other, and those of great princes by Tragedie in especiall, *(& not till after their deaths)* [...] to th'intent that such exemplifying (as it were) of their blames and aduersities, *being now dead*, might worke for a secret reprehension to others that were aliue, liuing in the same or like abuses.[1]

Dans la perspective de Puttenham, les dramaturges de l'Antiquité sont des exemples à suivre parce qu'ils utilisaient la violence de la satire sans nuire au corps social, en respectant des prescriptions morales rigoureuses. Leur satire critiquait les souverains du temps passé et non les rois régnants à leur époque, comme l'indique la formule "not till after their deaths".

Evidemment, cette référence à l'Antiquité repose sur des valeurs propres à la Renaissance. Le modèle générique défini par Puttenham sous le nom de "tragédie" n'a qu'un rapport lointain avec le théâtre, qu'il s'agisse de la tragédie grecque ou de la dramaturgie de son temps. Ce décalage s'explique en partie par la terminologie en cours à l'époque élisabéthaine. L'utilisation du mot "tragedy" reflète clairement la perspective littéraire de l'auteur, car ce terme désignait moins une pièce de théâtre (pour laquelle on employait "play") qu'un processus réel ou figuré au cours duquel un personnage de haut rang chutait en bas de l'échelle sociale, perdant la vie, le pouvoir et l'honneur. La substitution de "tragedy" à "play" constitue un amalgame lexical analogue à celui que Stow établit en assimilant la Cité de Londres à la ville tout entière. De même que l'exemple idéal qu'implique "City" ne recouvre pas la même réalité que "London", "tragedy" indique des notions différentes de "play". La

---

[1] George Puttenham, *The Arte of English Poesie*, op. cit., "In what forme of Poesie the great princes and dominators of the world were honored", chapitre XVI, p. 26 (c'est moi qui souligne).

tragédie dont parle Puttenham correspond moins au théâtre proprement dit qu'aux topoi du *theatrum mundi* et de la chute des orgueilleux, ainsi qu'au mythe de la Roue de Fortune. À l'exemple de *De casibus virorum illustrium*, elle constitue une narration didactique chargée de dénoncer l'ambition machiavélique et le désir incontrôlé. Ce décalage lexical traduit sans doute le désir d'abstraire la tragédie en dehors du monde du spectacle et des traditions populaires anglaises, afin de l'identifier à un mode d'expression élitiste et d'allégeance classique susceptible de célébrer une vision de la monarchie consensuelle.

Ce qui semble aujourd'hui fort étrange, c'est que certains hommes de théâtre se sont élevés pour défendre cette conception didactique de la tragédie. C'est ce que fait Thomas Heywood dans *An Apology for Actors* (1612). Selon lui, ce genre dramatique a pour fonction de garantir l'harmonie collective en désignant à chacun la place qui lui revient dans l'ordre social, en fonction du système de pouvoir défini par la tragédie littéraire médiévale et plus généralement par le *memento mori* :

> Playes are writ with this ayme, and carryed with this methode, to teach the subiects obedience to their King, to shew the people such untimely ends of such that have moved tumults, commotions, and insurrections, to present them with the flourishing estate of such as live in obedience, exhorting them to allegeance, dehorting them from all traytorous and fellonious stratagems. [...] If we present a Tragedy, we include the fall and abortive ends of such as commit notorious murders, which is aggravated and acted with all the Art that may be, to terrifie men from the like abhorred practices.[1]

Ce fervent plaidoyer fait le panégyrique de la tragédie en tant que forme narrative didactique, alors que la description de Puttenham laisse entrevoir les contradictions internes du genre. Contrairement à Heywood, le théoricien de la littérature admet implicitement que le théâtre peut fonctionner autrement que selon le modèle tragique médiéval. Un certain flou règne dans sa description car il ne dit pas exactement qui la tragédie doit blâmer : les errements des rois de jadis doivent "réprimander secrètement d'autres personnes vivantes". Ces personnes vivantes sont-elles les citoyens en général ? S'agit-il des princes qui les gouvernent, ou encore du souverain lui-même ? Puttenham se refuse à écrire que l'on peut adresser un blâme aux puissants par l'intermédiaire de la scène tragique, et ce silence est révélateur. Sans doute craint-il de froisser ses propres mécènes. Ou peut-être refusait-il d'admettre que le blâme adressé aux puissants depuis la scène tragique peut déchaîner des passions incontrôlables dans le public. Cette lacune dans le texte de *The Arte of English Poesie* suggère que la tragédie est un art dangereux, mais aussi que la définition générique proposée par le modèle tragique médiéval ne permet pas de rendre compte de sa dimension théâtrale.

---

[1] Thomas Heywood, *An Apology for Actors*, in *The Seventeenth Century Stage*, Chicago, Londres, The Chicago University Press, 1968, p.16.

I. 2) La tragédie inscrite dans la littérature : un signe de justice poétique

De nombreux ouvrages anglais de cette époque amalgament tragédie littéraire et tragédie théâtrale afin de construire des allégories de la mort qui respectent le principe de la justice poétique. *The History of the World*, composé par Sir Walter Ralegh vers 1614, en donne l'exemple. Gisèle Venet, dans *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains*, présente Ralegh comme un "historien de la totalité". Selon elle, "l'étude comparative des histoires nationales [dans *The History of the World*] n'est qu'une occasion de plus d'affirmer : 'GOD is everywhere the same GOD [...].' C'est à un déterminisme providentiel que Ralegh s'en remet pour expliquer l'histoire nationale."[1]

The History of the World s'attache à montrer que la transcendance est à l'œuvre dans le monde. Un temps juste et vengeur dirige les cycles de l'histoire dans cette immense chronique, mais son action reste la plupart du temps imperceptible à l'échelle humaine. Cependant, cet ouvrage historique peut se lire d'une autre manière que de ce point de vue allégorique totalisant. Une fois située dans le contexte du règne de Jacques I^er^, *The History of the World* prend une dimension nettement polémique. Comme le montre Charles G. Salas dans "Ralegh and the Punic Wars", la partie de et ouvrage consacrée aux guerres puniques critique Jacques I^er^ et ses ministres à travers de multiples portraits à clé.[2] Il n'en reste pas moins que cet esprit pamphlétaire est subordonné à un schéma allégorique fondé sur les principes du *memento mori*, dont Ralegh fait la clef de voûte de sa vision allégorique du monde. Adaptant à son raisonnement le topos du *theatrum mundi*, il considère les hommes comme des acteurs tragiques jouant dans une même pièce : "the change of fortune on the great theatre is but the change of garments on the less: for when on the one or the other every man wears but his own skin, the players are all alike".[3]

Même si Ralegh fait allusion à la tragédie dramatique, il s'agit d'une simple métaphore subordonnée à un projet allégorique qui est fondamentalement hostile au théâtre. Lorsqu'il conte la "tragédie" du roi Richard III, l'auteur reprend les topoi de la tragédie littéraire médiévale. Dans ce contexte didactique, la métaphore de la tête tranchée manifeste la

---

[1] Gisèle Venet, *Temps et vision tragique : Shakespeare et ses contemporains*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p.264.

[2] Charles G. Salas, "Ralegh and the Punic Wars", *Journal of the History of Ideas* 57.2 (1996), pp. 195-215 (url<http://muse.jhu.edu/demo/jhi/57.2salas.html>)

[3] Sir Walter Ralegh, *The History of the World*, préface. (C'est moi qui souligne. Passage cité dans *The Cambridge History of English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, vol. I, p. 60).

présence active d'une providence vengeresse qui anéantit les stratagèmes des conspirateurs. Les italiques montrent à quel point cette image revient de manière obsédante dans le texte :

> [Richard the Third], although for the necessity of his *tragedy* he had more *parts to play* and more to *perform* in his own person than all the rest, yet he so well fitted every affection that *played* with him as if each of them had but acted his own interest. [He wrought] cunningly upon the affections of Hastings and Buckingham, enemies to the Queen and to all her kindred [...]. Secondly, he wrought their consent to have [the king's maternal uncle and half-brother] imprisoned, and lastly [...] *to have their heads severed from their bodies*. [Richard] urged that argument so far and so forcibly, as nothing but *the death of the young king* himself and of his brother could fashion the conclusion. For *he caused it to be hammered into Buckingham's head* that whensoever the king or his brother should have able years to exercise their power, they would take a most severe *revenge of that cureless wrong* offered to their uncle and brother, Rivers and Grey. [...] a greater *judgement of GOD* than this upon Hastings I have never observed in any story. For the self-same day that the Earl Rivers, Grey, and others were (without trial of law or offense given) by Hastings' advice executed at Pomfret, I say Hastings himself, in the same day, and (as I take it) in the same hour, in the same *lawless* manner, *had his head stricken off* in the Tower of London. [Buckingham] *with an eloquent oration* persuaded the Londoners to elect Richard for their king. And having received the earldom of Hereford for reward, [...] after many grievous vexations of mind and unfortunate attempts, being in the end betrayed and delivered up by his trustiest servant, *he had his head severed from his body* at Salisbury [...]. And what success had Richard himself after all these *mischiefs* and *murders*, *policies*, and *counter-policies to Christian religion*, [...] other than the prosperity of so short a life, as it took end ere himsef could well look over and discern it? *The great outcry of innocent blood obtaining at GOD'S hands the effusion of his*; who became a *spectacle* of shame and dishonor both to his friends and enemies.[1]

Dans ce passage, la violence destructrice de l'ambition est assimilée à un jeu de pouvoir tragique, au sens médiéval du terme. Elle est par conséquent encadrée par des codes culturels et littéraires dont le sens ne fait l'objet d'aucune remise en cause profonde. Ralegh définit une hiérarchie de valeurs où la tragédie littéraire traditionnelle encadre le genre tragique proprement dit, comme s'il s'agissait d'une forme monumentale. Dans ce contexte allégorique, la tragédie théâtrale est assimilée à un stratagème machiavélique à la fois cruel, vain et monstrueux. Le peuple, dans le passage cité, rappelle celui qui est représenté dans *Julius Caesar* de Shakespeare, car il s'agit d'une masse naïve et irresponsable prête à applaudir n'importe quel acteur politique pourvu qu'il sache la séduire en jouant le rôle du monarque. Cette hydre aux mille têtes est avide de costumes resplendissants et de beaux discours. Les conspirateurs sont les acteurs de cette tragédie théâtrale. Ils utilisent les symboles de la mort et du pouvoir comme de simples instruments pour satisfaire leur ambition, vidant ces symboles de leur sens sacré et naturel.

Lorsque leur jeu politico-dramatique ne suffit pas à convaincre les citoyens, il leur suffit de décapiter les récalcitrants. Richard III, en coupant tant de têtes avec si peu de justice, viole des signes de pouvoir imprescriptibles pour en faire des objets scéniques destinés à susciter les passions propres au théâtre. Manifestement, Ralegh éprouve une certaine fascination pour des acteurs politico-tragiques aussi habiles. Mais il s'attache surtout à montrer que Richard III et

---

[1] Sir Walter Ralegh, *The History of the World*, préface, op. cit. (c'est moi qui souligne).

ses acolytes sont les victimes d'une autre tragédie, celle qui est écrite par la transcendance. Ces conspirateurs sont condamnés à échouer parce que leur complot est une œuvre théâtrale subordonnée à la tragédie littéraire idéale mise en œuvre par la transcendance. "DIEU", comme l'écrit Ralegh, vient trancher les têtes appropriées afin d'asservir la mort sauvage à une restauration des valeurs monarchiques sacrées. L'idée qui sous-tend cette dichotomie entre deux tragédies est donc que seuls les rois et leurs fidèles peuvent utiliser à leur gré les objets qui symbolisent le *memento mori* et le topos de la chute des princes ambitieux. Le fait que l'auteur de ce texte allégorique ait lui-même été condamné par son souverain à être décapité pour haute trahison (sous des prétextes sans doutes futiles) n'est pas la moindre ironie du passage. Plus que jamais, l'écriture allégorique qui cherche à encadrer la violence dans la forme harmonieuse du *memento mori* se révèle sans rapport avec les réalités sociales et historiques contemporaines.

Dans *An Apology for Actors*, Heywood retient également une vision allégorique de la tragédie en lui attribuant la force punitive de son prototype médiéval. Mais il y a évidemment une différence essentielle. Heywood est un dramaturge qui cherche à expliquer comment le théâtre tragique peut aider les citoyens à célébrer leur harmonie collective. Il s'appuie pour cela sur une anecdote où le crâne joue un rôle comparable à celui des têtes tranchées évoquées par Ralegh. Au lieu de considérer la tragédie théâtrale comme l'instrument méprisable d'un *De casibus* écrit par Dieu tout en l'assimilant à la dissimulation machiavélique, il la présente comme un art judiciaire qui permet de faire surgir la justice et la vérité.

L'anecdote se passe à Amsterdam et elle implique une troupe d'acteurs anglais. Longtemps avant les faits dont le dramaturge rend compte, des bandits avaient assassiné un homme en lui plantant un clou dans la tête. Ce crime avait été perpétré avec la complicité de sa femme. Douze ans plus tard, lors de la représentation d'une tragédie, une voix s'élève dans le public : "O, my husband, my husband!" Le spectacle dramatique a reproduit le meurtre, et la coupable, bouleversée, a donné voix aux tourments de sa conscience. Puis elle sombre dans ce que l'on appellerait aujourd'hui une dépression nerveuse et ses voisins veillent sur elle pour la réconforter. Le fossoyeur du lieu, perturbé par cette révélation involontaire, se souvient d'un incident qui est survenu au cimetière. En ouvrant une tombe, il a trouvé un crâne dans lequel un clou était planté. Il se rend chez la coupable et il lui explique les faits, c'est-à-dire qu'il lui montre la preuve de son crime tout en précisant qu'il ne peut pas identifier la personne

décédée. La coupable avoue publiquement son crime ; elle est ensuite jugée et condamnée à mort.[1]

Cette anecdote ne saurait être prise comme une preuve indubitable de la nature didactique du théâtre tragique élisabéthain. Comme Stow, Heywood construit un texte panégyrique. Son objectif est en effet de prouver que ce théâtre est aussi respectable que la poésie. Le schéma didactique fondé sur la mise en spectacle du crâne devant un meurtrier permettait de convaincre ses contemporains de l'utilité sociale du théâtre tragique. Heywood donne une fin réconciliatrice à ce récit. Au lieu d'entrer en contradiction avec la tragédie écrite par Dieu sur le modèle didactique de *De casibus virorum illustrium*, le théâtre tragique illustre ce modèle de manière à rétablir l'ordre collectif. Cependant, indépendamment de cette dimension rétributive, le passage témoigne aussi d'une violence intense. Il ne s'agit pas d'un meurtre banal mais d'un acte extrêmement brutal qui tient de la torture. Les meurtriers ont planté un clou dans le crâne de la victime, et douze ans plus tard, l'objet exhumé peut encore témoigner efficacement de cette horrible transgression. Ce récit peut être rapproché du passage de *A Survey of London* où Stow rapporte l'exhumation d'un squelette. Comme dans ce passage, l'image du clou planté dans un crâne oriente le thématique du texte vers la notion de barbarie. Chez Stow, cette image évoque en filigrane un désordre collectif très inquiétant. Mais dans le récit d'Heywood, le crâne percé correspond à une thématique plus ambivalente. L'objet fait retour dans la société par l'intermédiaire du spectacle théâtral, présentant un remède à la violence collective tout en mettant en évidence la mort aveugle et anonyme qui se dissimule dans les replis du corps social.

Comme Ralegh et Puttenham, Heywood inscrit la tragédie dans un genre différent du sien : *An Apology for Actors* n'est pas un texte théâtral mais un document écrit en défense du théâtre. Chacune des narrations étudiées a recours aux mêmes prototypes culturels, le *memento mori* et la tragédie. Dans ce contexte littéraire, les symboles de la mort sont situés dans une perspective didactique tandis que leur violence intrinsèque est gommée de manière plus ou moins efficace. En fait, l'auteur met en relief des éléments qui renforcent la thèse dogmatique qu'il veut défendre. Pour Puttenham, la tragédie doit avoir une noblesse antique et refléter les valeurs d'une élite. Il recouvre la tragédie dramatique d'un voile littéraire traditionnel tout en assignant le crâne à un travail poétique allégorique. Ralegh accorde à la tragédie théâtrale un rôle plus important dans la mesure où il l'associe à la chute inéluctable des princes ambitieux. Mais sa perspective est fondamentalement allégorique. Tout en

[1] Ce passage de *An Apology for Actors* est reproduit dans *The Seventeenth-Century Stage*, op. cit., p. 20.

subordonnant la tragédie théâtrale au modèle médiéval du *De Casibus*, il remplace le crâne par la tête tranchée afin d'illustrer la maîtrise de la mort sauvage par un ordre universel. Heywood, comme les auteurs précédemment cités, considère la tragédie littéraire comme la manifestation d'une justice céleste idéale. Néanmoins, il est encore plus proche de la tragédie théâtrale que ne l'est Ralegh, car il s'agit d'un dramaturge. Lorsqu'il décrit l'accomplissement de cette justice idéale, il le fait en termes théâtraux, sans craindre de faire allusion à sa dimension brutale. Il évoque un horrible meurtre (un crâne percé d'un clou), puis une exhumation et enfin la confrontation du criminel avec le visage de la mort. En somme, ces trois inscriptions textuelles du crâne masquent plus ou moins la présence d'une violence sauvage au théâtre, soit en niant cette violence, soit en l'inscrivant dans un projet didactique. Mais ni Puttenham, ni Ralegh ni même Heywood ne parviennent à prouver que le genre tragique est une forme littéraire allégorique.

I. 3) La violence du théâtre tragique élisabéthain

D'autres sources contemporaines confirment que le théâtre de cette époque n'obéissait pas à au projet didactique de la tragédie littéraire médiévale. La pétition citée ci-dessous en témoigne amplement. Elle fut envoyée au Lord-Maire en août 1615 pour protester contre la construction d'un nouveau théâtre dans la liberté de Blackfriars :

> [It] wilbe a greevous Disturbaunce to the Divine service of God, the church beinge soe neere [...] in respect of ffunerall Sermons, Christenings and eveninge prayers, which often happen in the weeke daies, and in the verie time of theire Playes, which through the divers and variable noyses, they commonlie use, wilbe greevouselie interrupted, which plaies are evill in themselves, for the matter they represent is corrupt and Dangerous for Imitation, and will likewise procure Tiplinge Howses to Neighbour them, which doe occasion idle and dissolute people, to leave theire honest course of Lyfe, and assemble there.[1]

Ce texte exprime une inquiétude semblable à celle qui domine *A Survey of London*, car la microsociété de Blackfriars est contaminée par une activité purement ludique, en même temps que par une masse humaine aveugle et grouillante. Les pétitionnaires ont estimé que la distraction engendrée par le théâtre poussait les honnêtes gens à négliger leurs devoirs envers la communauté. Selon eux, les rites religieux et funéraires étaient compromis par ce changement néfaste ("in respect of ffunerall Sermons, Christenings and eveninge prayers"). Les pièces, en substituant le loisir au travail, empêcheront ce dernier de structurer la vie quotidienne parce qu'elles donneront un mauvais exemple aux citoyens : "the matter they represent is corrupt and Dangerous for Imitation ". En somme, dans ce document, le théâtre

[1] F. P. Wilson ed., "More Records from the Remembrencia of the City of London", *Collections IV*, Londres, The Malone Society Reprints, 1956, document n°45, p. 60.

est présenté comme responsable d'un désordre social, moral et intellectuel. Surtout, il met en cause le contrôle de la mort et du désir effectué par l'organisation culturelle.

Le théâtre de cette époque, et donc la tragédie, étaient considérés comme dangereux parce qu'ils entretenaient des rapports ambigus avec les rituels et les symboles de leur propre culture. Il est évidemment possible d'avancer que ce genre dramatique mettait la violence à distance puisqu'elle la transposait sur la scène, dans le domaine de la fiction dramatique. Il est néanmoins permis de se demander si le terme de fiction est bien approprié dans un tel contexte. Dans les arènes circulaires telles que le Globe ou les théâtres à scène frontale comme Blackfriars, rien n'était abstrait ou désincarné. Au contraire, des corps physiques étaient mis en spectacle, en même temps que des objets. Le contact presque direct entre les acteurs et les spectateurs favorisait sans doute la participation du public à l'action dramatique, empêchant ainsi la mise à distance complète de la violence. La tragédie s'inspirait des emblèmes de mort et de pouvoir ainsi que des rituels funéraires, mais c'était pour jouer sur les réactions affectives du public. Elle exploitait son goût pour la violence, le mouvement, le spectacle visuel. Même la rhétorique brillante et savamment ordonnée des discours dramatiques contribuait à exciter les passions. Au Globe et ailleurs, il était sans doute bien moins question de contrôle des pulsions que de sympathie au sens originel du mot, c'est-à-dire d'éprouver des émotions ensemble.

L'arène théâtrale était généralement située dans un lieu interlope que le pouvoir municipal n'était pas en mesure de contrôler. Il s'agissait d'une zone franche où le spectateur pouvait de goûter impunément une violence débridée. Les émotions mises en jeu étaient donc des émotions fortes, et souvent, elles étaient proches d'une excitation érotique. Il n'est pas jusqu'à la parenté du théâtre tragique et du lupanar qui ne soit mise en valeur par les dramaturges, comme le montre, entre autres pièces, *Troilus and Cressida*. La scène qui associe Pandare, Hélène et Pâris met par exemple en valeur une oisiveté lascive. Le nom mythologique "Pâris" se rapporte sans doute autant au prince troyen qu'à un lieu de plaisir londonien situé dans le quartier de Southwark, le manoir de "Parris Gardens".[1]

Vers 1600, le genre tragique était encore un art nouveau et suspect aux yeux d'une partie importante de la population. C'est pourquoi il cherchait à montrer sa capacité à encadrer la violence au lieu de la libérer. Des textes panégyriques comme celui d'Heywood contribuaient à en faire un art noble, identifiable à des modèles culturels et littéraires reconnus (en

[1] Voir *Troilus et Cressida*, III. 1. *La Tragédie de l'athée* met également ce lieu de débauche en scène en présentant des serviteurs oisifs et libidineux.

particulier la tragédie médiévale, mais aussi les processions royales ou les cérémonies funéraires). À partir du moment où cette thèse était acceptée, la tragédie pouvait prendre l'apparence d'un art didactique utile. Elle était estimée capable de transmuter la violence en emblème de pouvoir afin d'éviter à la société une contamination redoutable. Mais cette vision des choses n'était sans doute qu'une représentation abstraite de la tragédie, sans rapport direct avec la pratique théâtrale. La maîtrise du chaos qui était souvent représentée dans le genre tragique devait appartenir au domaine de la convention littéraire. En effet, la violence du spectacle tragique n'avait pas simplement pour but d'être mise au service de dogmes moraux assimilés à la raison ou à l'ordre naturel des choses. Dans une certaine mesure, elle représentait une fin en soi, une expérience affective à part entière.

Comme aujourd'hui, il était sans doute impossible de prédire l'effet d'une représentation sur un public donné. L'interprétation scénique était constamment influencée par les facteurs matériels et psychologiques de la représentation. Les textes dramatiques sont comme des partitions musicales car ils sont modulés selon d'infinies variations, en fonction de l'humeur du moment, du jeu des acteurs et de l'état d'esprit des spectateurs. De plus, le contexte politique du moment était une source inépuisable de comparaisons séditieuses entre les personnages dramatiques et les grands de ce monde. Ce travail interprétatif était largement spontané et nul n'en détenait la clef.

C'est pourquoi personne, parmi les contemporains de Shakespeare, ne pouvait dire de quoi la tragédie était réellement capable. De par sa nature double et contradictoire, elle libérait dans la société une énergie que nul travail rhétorique n'était assuré de contenir dans des limites strictes. Le désordre et la débauche d'énergie physique mis en jeu dans la représentation dramatique de la mort exerçaient une fascination immense. Dès lors, le spectacle ne pouvait pas ne pas refléter la mort destructrice omniprésente que les normes collectives cherchaient à intégrer dans l'ordre culturel. De même que le *Survey* se présente comme un panégyrique tout en évoquant une destruction aveugle, les tragédies de cette époque déploient une structure dramatique globalement harmonieuse tout en dévoilant un chaos à la fois effrayant et fascinant au cours de l'intrigue.

Le genre tragique élisabéthain est donc un art de la limite : il joue avec une mort sauvage qui fait plaisir au spectateur en même temps qu'elle le terrifie. Dans *Hamlet*, par exemple, la rencontre entre le héros et le Spectre se déroule sur un parapet qui symbolise la frontière entre deux mondes. Cette disposition scénique reflète la distinction entre les morts et les vivants, mais aussi celle qui sépare le permis de l'interdit, la raison de la folie, la société du chaos. Il en va de même de la scène de *La Tragédie de l'athée* où D'Amville et Borachio assassinent

Montferrers. L'espace de la scène est une sorte de terrain vague propice à tous les méfaits, alors que le reste de la pièce se déroule dans des espaces domestiques ou dans le cimetière, c'est-à-dire dans un cadre socioculturel bien cloisonné. Dans cette scène, une pierre pénètre un crâne. L'impact de cette violence sur les spectateurs définit une transgression des normes de vie en collectivité.

La tonalité sauvage de la mort dans la tragédie s'est renforcée au cours du temps tandis que son rapport au *memento mori* se faisait de plus en plus problématique. *Hamlet*, *La Duchesse d'Amalfi*, *Hoffman* ou *La Tragédie du vengeur* ne se contentent pas d'évoquer des tombeaux maltraités ou des "os blanchis". Le genre tragique, à cette époque, est obsédé par le corps mort, le crâne, les rituels funéraires, la vengeance sanguinolente, les exécutions publiques et les épidémies. Cette omniprésence de la mort physique a pour corollaire un contraste violent entre ordre et désordre, rituel et transgression, harmonie collective et chaos social. Dans ces pièces, des tombeaux ouverts laissent fuir leur contenu, tandis que des morts négligés reviennent tourmenter les vivants. Par exemple, dans *Hoffman*, le père du héros a été traîtreusement assassiné et doit être vengé.[1] Le processus de réparation vise manifestement à générer le plus d'horreur possible dans le public en lui présentant une torture cruelle et raffinée. En effet, des couronnes de fer chauffées au rouge sont appliquées sur les tempes des meurtriers, dont les squelettes sont exposés dans une caverne à côté de celui de la victime. Il ne faut pas juger *Hoffman* à l'aune de nos valeurs esthétiques modernes. Le spectacle que propose cette tragédie n'était pas absurde dans le cadre des conventions dramatiques et culturelles de l'époque, bien qu'elle force manifestement la tonalité sauvage du genre tragique élisabéthain.[2]

La mort, telle qu'elle est montrée dans la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne, tend à prendre une dimension polémique, comme si le crâne et le cadavre accusaient implicitement les autorités d'incompétence ou de négligence. Cette dimension contestataire permet de dégager les principes qui sous-tendent l'inscription du crâne dans les tragédies du corpus. *Richard II*, de Shakespeare, et *The Conspiracy and Tragedy of Charles Duke of Byron*, de George Chapman, s'inscrivent dans ce contexte thématique.

---

[1] Cette tragédie a pour auteur Henry Chettle. Elle date probablement de 1602.

[2] *Hoffman* fait l'objet d'une étude dans la dernière partie, car elle marque une étape dans l'évolution générique du genre auquel elle appartient.

II) La présence de la mort ensauvagée dans *Richard II* et dans *Byron*

II. 1) *Richard II* et la subversion politique

En 1600, le Comte d'Essex fit jouer *Richard II* dans tout Londres afin d'appuyer sa rébellion contre Élisabeth I[ère]. En mettant cette pièce en scène devant les citoyens de Londres, il comptait mobiliser les passions que cristallisait une rumeur populaire comparant la Reine Vierge à Richard. Il s'agissait d'en faire un souverain tyrannique incapable de prendre des décisions sensées et de transformer Essex en Henry IV, l'usurpateur qui avait causé la chute de Richard II. Bien que cette utilisation subversive du spectacle théâtral ait abouti à un échec cuisant, la Reine prit cette menace au sérieux.

Richard II n'a pas pour objectif de s'opposer au pouvoir politique en place, mais la pièce pouvait être interprétée en ce sens par les Élisabéthains. Non seulement cette tragédie entre en résonance avec une rumeur subversive, mais elle associe la mort et le pouvoir monarchique de manière suffisamment ambiguë pour pouvoir suggérer la ruine du Monument. Le crâne est mentionné à plusieurs reprises dont deux fois dans la scène centrale où Richard est destitué. Le mot "skull" souligne la montée du désordre qui accompagne ce retournement de situation. La confrontation brutale entre deux, puis plusieurs aristocrates, mime le duel que Richard II avait vainement tenté d'arbitrer au début de l'intrigue. L'un de ces aristocrates, Surrey, réagit vivement lorsqu'il est accusé de parjure par Fitzwater :

> Dishonourable boy!
> That lie shall lie so heavy on my sword,
> That it shall render vengeance and revenge
> Till thou the lie-giver and that lie do lie
> In earth as quiet as thy father's skull
> In proof whereof, there is my honour's pawn;
> Engage it to the trial, if thou darest.[1]

Le crâne du père est-il signe de rituels funéraires accomplis en bonne et due forme, ou au contraire d'une guerre civile imminente détruisant des coutumes immémoriales ? Le discours de Surrey implique que le mensonge et la violence, qui devraient rester enterrés, sont soudainement exhumés pour mettre la loi collective en cause. L'effacement des formes sacrées du duel chevaleresque est d'ailleurs manifeste dans cette scène. Non seulement le futur Henry IV procède à plusieurs arrestations dans son entourage, mais il remet soigneusement à plus tard le règlement judiciaire de tous les conflits qui divisent ses barons. De plus, il leur confie qu'il n'a aucune confiance en eux et qu'il ne leur doit rien, en une flagrante violation du principe de féodalité.

---

[1] *Richard II*, IV. 1. 67-73 (c'est moi qui souligne).

Dans la scène I. 1, Bolingbroke exprime son exultation en des termes qui rappellent les ambitieux de *De casibus virorum illustrium* : "In God's name, I'll ascend the regal throne". Mais une voix dissidente se fait entendre. L'évêque de Carlisle refuse de prêter allégeance au nouveau souverain et prédit une guerre civile vouée à engloutir la société dans le chaos :

> My Lord of Hereford here, whom you call king,
> Is a foul traitor to proud Hereford's king:
> And if you crown him, let me prophesy:
> The blood of English shall manure the ground,
> And future ages groan for this foul act;
> Peace shall go sleep with Turks and infidels,
> And in this seat of peace tumultuous wars
> Shall kin with kin and kind with kind confound;
> Disorder, horror, fear and mutiny
> Shall here inhabit, and this land be call'd
> The field of Golgotha and dead men's skulls.[1]

En somme, les deux occurrences de "skull" dans *Richard II* coïncident avec le moment où la pièce manifeste une transgression terrible et irrémédiable, un effondrement de l'ordre normal des choses. Devant cet acte d'usurpation, le royaume perd forme et tombe en pourriture. L'Angleterre va devenir un Golgotha, ou plutôt, elle l'est secrètement devenue depuis que le pays ne sait plus qui est le légitime détenteur de la couronne. "Skull" est un signe instable et fluctuant qui renvoie à la fois à l'ordre culturel et à la violence indifférenciée. Bien que ce mot puisse être interprété dans la perspective du *memento mori*, il est en même temps générateur de barbarie. La prophétie de l'évêque de Carlisle génère un vertige saisissant parce qu'elle concentre l'énergie latente qui gît dans le texte pour la diriger vers des considérations fort peu orthodoxes du point de vue politique. Certes, à première vue, ce discours est un vibrant plaidoyer en faveur du souverain déchu, dont l'évêque défend la légitimité. Mais en évoquant une guerre civile inextinguible, il montre que cette légitimité est sur le point de s'effacer définitivement. L'Angleterre va devenir un charnier parce qu'il deviendra impossible de faire la distinction entre légitimité et usurpation, ordre et désordre, vertu et vice. Une fois Bolingbroke transformé en Henry IV, il ne restera plus qu'une opposition de discours impossible à surmonter autrement que par une guerre civile ouverte ou larvée.

Dans *Richard II*, "skull" est implicitement mis en rapport avec "crown", "head", "eyes" et "death", termes qui dominent les dialogues et les monologues bien avant la déposition du souverain et l'accession de Bolingbroke au trône. On le voit dans la scène II. 2 lorsque Northumberland évoque un royaume menacé de mort :

> Even through the hollow eyes of death
> I spy life peering; but I dare not say

[1] *Richard II*, IV. 1. 138-149 (c'est moi qui souligne).

How near the tidings of our comfort is.[1]

Richard vient juste de sceller son destin en confisquant les propriétés féodales de Lancaster (alias Bolingbroke). La mise en relief de ces mots dans un contexte troublé ("I dare not say") signale un effort désespéré pour restaurer l'harmonie collective définie par le *memento mori*. Ce passage montre que la pièce reste attachée à la notion de tragédie littéraire. À l'époque élisabéthaine, elle fut d'ailleurs adaptée de manière à la rendre entièrement conforme à ce modèle. Cette censure visait aussi à renforcer les topoi associés à la mort maîtrisée : la scène de la déposition fut coupée dans l'une des éditions afin de dépasser l'état de perturbation sociale et métaphysique dont le mot "skull" est le symptôme inquiétant.

Avant 1600, ces tensions étaient encore masquées sous la façade monumentale des emblèmes de mortalité, comme en témoigne *Richard II*. Dans la tragédie élisabéthaine tardive, par contre, la mort s'ensauvage tellement que les cadres rationnels qui tentent de contrôler la violence sont sur le point de se rompre. Les tragédies jacobéennes poursuivent cette évolution. Comme elles donnent une vision nettement décalée des emblèmes de vanité et de pouvoir monarchique, il devient impossible de considérer le crâne ou le cadavre comme des instruments symboliques permettant de réconcilier les contradictions thématiques et symboliques mises en évidence par les tragédies. Comme si ce genre dramatique connaissait un retour du refoulé, les thèmes inquiétants qui parcourent *A Survey of London* et *An Apology for Actors* deviennent tout-à-coup prédominants. Le crâne agresseur ou agressé, le monument funéraire violé et le corps décomposé tendent à se substituer à l'illustration dogmatique proposée par Puttenham ou Paradin. A l'époque de *La Tragédie du vengeur*, c'est-à-dire vers 1607, les signes de mortalité inscrits dans les tragédies renvoient à la fois au contrôle de la violence et à son contraire. Le crâne n'est plus là pour illustrer le pouvoir punitif du souverain, la chute du rebelle ou l'aveu du coupable. Il est tout simplement présent, que cette présence soit explicite ou implicite, scénique ou textuelle. Cet élément symbolique pose un problème politique tout en impliquant une résistance au pouvoir du souverain, renvoyant parfois le public à la contestation antimonarchique. C'est cette présentation contestataire du *memento mori* qui structure *Byron* de George Chapman, une tragédie datant de1608.[2]

---

[1] *Richard II*, II. 1. 272-274.

[2] Le premier volet de la tragédie s'intitule *The Conspiracy of Byron* et le second a pour titre *The Tragedy of Byron*. Toutes les citations de cette tragédie sont issues de l'ouvrage de T. M. Parrott, *The Plays and Poems of George Chapman: The Tragedies*, Londres, Routledge, 1910.

II. 2) *The Conspiracy and Tragedy of Byron* : un *memento mori* contestataire

Contrairement à *Richard II*, *Byron* a une intention subversive claire : Chapman s'en est délibérément pris au pouvoir monarchique jacobéen. En montrant l'affrontement historique d'Henri IV de France et de son favori, la pièce reprend les emblèmes monarchiques de son temps au moyen des symboles de mortalité traditionnels. Mais ces emblèmes sont en fait détournés de leur propos conventionnel pour devenir des armes dans un conflit politique acharné. Ce conflit est implicitement comparé à celui d'Essex et d'Élisabeth ainsi qu'au modèle théâtral constitué par *Richard II*. Par ailleurs, Chapman a recours à divers signes allégoriques de mortalité qu'il détourne de leur contexte originel.

C'est au roi de France Henry IV que cette satire tragique s'adresse explicitement.[1] Si le début de *The Conspiracy of Byron* présente ce souverain comme le défenseur de la paix, de la justice et de la concorde, cette image se révèle ensuite illusoire. Le roi rencontre en effet des résistances tenaces au pouvoir qui le poussent au machiavélisme. Au début du premier volet de la tragédie, le Duc d'Aumale a dû se soumettre à son nouveau maître. Le roi a fait écarteler la statue du Duc rebelle tout en détruisant son palais et ses insignes :

> *Bellièvre.* My Lord D'Aumale, I am exceedingly sorry,
> That your own obstinacy to hold out
> Your mortal enmity against the King, [...]
> Should force his wrath to use the rites of treason
> Upon the members of your senseless statue,
> Your name and house, when he had lost your person,
> Your love and duty. [...]
> *D'Aumale.* I use not much impatience nor complaint,
> Though it offends me much to have my name
> So blotted with addition of a traitor,
> And my whole memory with such despite
> Mark'd and begun to be so rooted out.[2]

S'il avait fait décapiter la statue, Henry IV aurait au moins conservé une apparence de distinction au châtiment, car les nobles condamnés à être écartelés pour trahison étaient généralement "graciés" (la peine était commuée par le souverain en décollation). Par conséquent, ce que Bellièvre dénomme avec ironie les "rites de trahison" dénonce la brutalité des décisions du roi. Bien souvent dans la pièce, Henry IV se révèle incapable de régner autrement qu'en remplaçant les traditions féodales par les méthodes de Machiavel. Comme son homonyme dans la tétralogie historique de Shakespeare, il s'est élevé au-dessus des nobles par la rébellion, de telle sorte qu'il ne peut pas compter sur leur appui sincère. Au lieu

---

[1] "Biron" et "Henri IV" correspondent aux personnages historiques. "Byron" et "Henry IV" désignent les personnages de Chapman.

[2] *The Conspiracy of Byron*, I. 2. 53-67.

de fonder son action sur la maîtrise de soi et le respect de traditions immémoriales, il donne l'exemple de la duplicité et de la violence arbitraire.

Byron ne se prive pas de faire allusion au procédé inique dont D'Aumale a pâti, tout en dénonçant l'ingratitude du roi à son égard. Le favori peut se permettre bien des insolences, car selon l'opinion générale, c'est essentiellement grâce à lui que la guerre civile a pris fin et que la France a obtenu une victoire inespérée sur l'Espagne. L'intrigue souligne régulièrement le trouble qui s'empare du roi à la pensée de Byron, tout en montrant l'irritation jalouse du souverain devant celui qui l'éclipse de sa gloire et de sa prestance. Par exemple, dans *The Conspiracy*, il s'emporte lorsque le Duc de Savoie lui conte les prouesses chevaleresques du favori :

> *Savoy.* [...] So was Du Maine surcharged, and so Byron,
> Flow'd over all his forces, every drop
> Of his lost blood bought with a worthy man;
> And only with a hundred gentlemen
> He won the place from fifteen hundred horse.
> *Henry.* He won the place?
> *Savoy.* On my word, so 'tis said!
> *Henry.* Fie, you have been extremely misinform'd.[1]

La question "He won the place ?" doit être accentuée sur le mot "He" afin de mettre en valeur l'irritation du roi. Il veut que son interlocuteur comprenne bien que ce n'est pas Byron qui a conquis la place-forte, mais lui-même en personne.

L'intrigue de *Byron* est donc dominée par une rivalité de pouvoir entre souverain et favori, et il serait vain d'y chercher l'illustration d'un pouvoir monarchique fort, fondé en droit. Henry IV et Byron sont pris dans un jeu de haine, de jalousie et de fascination réciproque. Chacun désire la gloire de l'autre, le considérant à la fois comme un modèle et comme un obstacle à anéantir s'il veut satisfaire sa soif de pouvoir. Henry IV a du mal a contrôler ses propres émotions, il n'est guère respecté et ses méthodes de gouvernement sont douteuses. Comme son homologue dans la scène de déposition de *Richard II*, le souverain n'est nullement un empereur Can maître de lui comme de son royaume. Il remet au lendemain les sanctions qu'il destine à ses ennemis, soit parce qu'il n'est pas en état de rendre une justice impartiale, soit parce qu'il ne dispose pas des moyens politiques nécessaires pour les écraser.

Il est fort compréhensible que l'ambassadeur de France ait protesté auprès de Jacques I^{er} contre toutes ces insolences. Ce dernier lui donna raison. Les acteurs furent arrêtés et la pièce interdite ; Chapman échappa aux poursuites judiciaires mais il dut entrer quelque temps dans

---

[1] *The Conspiracy of Byron*, II. 2. 193-199.

la clandestinité. Le roi d'Angleterre a sans doute eu raison de considérer *Byron* comme un affront à son autorité et à sa personne. Car c'est bien lui que cette satire politique a en ligne de mire, au-delà du roi Henri IV. Il est vrai que dans le texte, aucun élément ne permet de le démontrer avec certitude. Cependant, l'acteur qui tenait le rôle de Byron était manifestement amené à évoquer Jacques I[er] par simple association d'idées, sous un jour très défavorable. Par exemple, lorsque Byron est emprisonné à la Bastille, il envoie un avertissement solennel au Roi de France. Si Henry IV continue à gouverner en tyran, dit-il, le Ciel pourrait bien le punir pour rétablir la justice :

> I seem'd to all men's eyes a fighting flame
> With bullets cut in fashion of a man
> A sacrifice to valour, impious king!
> Which he will now extinguish with my blood.
> Let him beware: justice will fall from heaven.[1]

Comme le destinataire de cette tirade n'est pas nommé dans le texte, il était facile aux spectateurs jacobéens de substituer Jacques I[er] à Henry IV, et de lire, dans ce monologue, un réquisitoire prononcé contre leur propre souverain. Ceci était d'autant plus aisé que le héros ne cesse de reprocher à son roi l'absence d'activité militaire de la France. En effet, Jacques I[er] était souvent critiqué parce qu'il menait une politique extérieure pacifique et conciliante vis-à-vis des ennemis traditionnels de l'Angleterre. La comparaison était plus solide que le lecteur moderne ne peut le supposer. Henry IV avoue à demi-mot qu'avant d'accéder à ce trône glorieux, il n'était qu'une sorte de chef de guerre contrôlant un territoire de second rang, à savoir la Navarre. Or, le public jacobéen ne pouvait ignorer que Jacques I[er] était dans une situation semblable. Roi d'Ecosse sous le nom de Jacques VI, il était devenu Roi d'Angleterre à la mort de la Reine Élisabeth. Cette polémique était dans l'esprit du temps. Ralegh en donne un exemple frappant dans les chapitres de *The History of the World* consacrés aux guerres puniques. Mais le portrait satirique tracé par Chapman ne se borne pas à montrer que Henry IV et Jacques I[er] renvoient à une figure monarchique incapable et tyrannique, car le dramaturge a utilisé toutes les rumeurs qui donnaient une opinion défavorable sur la personnalité du roi.

Les Jacobéens faisaient des gorges chaudes de son caractère impulsif et de son homosexualité. Selon Rictor Norton, la folle passion de Jacques I[er] pour ses favoris était une cause entendue :

> While riding through the bustling streets of London from 1603 to 1621, one was liable to hear the shout 'Long live Queen James!' King James I of England and VI of Scotland was so open about his

[1] *The Tragedy of Byron*, V. 3. 167-171.

> homosexual love affairs that an epigram had been circulated which roused much mirth and nodding of the heads: *Rex fuit Elizabeth: nunc est regina Jacobus*–'Elizabeth was King: now James is Queen.'[1]

L'auteur de cette citation reconnaît que l'authenticité de l'épigramme *Rex fuit Elizabeth: nunc est regina Jacobus* est sujette à caution. Cette devise satirique est rapportée dans plusieurs ouvrages traitant de la période jacobéenne mais ces derniers ont le mauvais goût de ne pas citer leur source. Que cette devise satirique soit ou non authentique, elle résume bien la manière dont les Jacobéens comparaient les deux souverains qui avaient exercé le pouvoir en Angleterre durant la Renaissance tardive. Il est attesté que Jacques I^{er} était souvent considéré en son temps comme un souverain efféminé, facilement dominé par son entourage et régulièrement envahi de passions incontrôlées. Inversement, les Jacobéens tendaient à associer Élisabeth I^{ère} à la virilité et à la maîtrise de soi que Puttenham prête à l'Empereur Can dans le poème-diamant étudié dans la première partie.

L'assimilation de Jacques I^{er} à un tyran et à un efféminé s'apparente au thème du renversement propre au Carnaval. On pourrait en déduire que cette dénonciation satirique ne met pas vraiment en cause l'ordre monarchique, parce qu'il implique son contraire en arrière-plan (c'est-à-dire une image glorieuse du roi). Mais en fait, deux souverains sont mis en contraste : Jacques I^{er} est jugé médiocre alors que la Reine Vierge est considérée avec grand respect. Au lieu d'opposer ces deux personnages publics, la devise permute les sexes et les rôles politiques de manière à proposer un jeu de renversements sans fin où la nature idéale du pouvoir monarchique rencontre une image monstrueuse du souverain. L'épigramme propose en fait un renversement analogue à la légende d'Élisabeth et du crâne d'Essex, à ceci près qu'elle met en relief l'érotisme plutôt que la mort sauvage.

Chapman ne se prive pas de faire allusion à ces rumeurs subversives en insistant sur leur dimension comique. Dans le monde politique de *Byron*, les réactions féminines du roi impliquent une sorte d'instabilité psychologique. À la fin de *The Conspiracy*, par exemple, il y a une scène étrange où Henry IV perd totalement la maîtrise de lui-même devant son favori. Ce dernier, plein de colère, vient de tirer l'épée contre lui. Au lieu de lui faire face, le roi sort précipitamment en riant aux éclats. Puis il entre de nouveau en scène pour sermonner son accusateur, et Byron, en une volte-face assez inexplicable, se soumet à son autorité. La dimension érotique de ces altercations réapparaît clairement dans un épisode du second volet où le souverain se lamente à grands cris parce que son favori le boude ("He will not come!").[2]

---

[1] Rictor Norton, "Queen James and His Courtiers", "Gay History and Literature: Essays by Rictor Norton" (url<http://www.infopt.demon.co.uk/jamesi.htm>).

[2] Respectivement *The Conspiracy of Byron*, V.1-V.2. et *The Tragedy of Byron*, III. 2. 31-58.

Le roi, en tant que fonction sociale, reste un homme. Mais en tant qu'être humain, il se comporte en femme. Quant au favori, il tend à confisquer à son avantage la puissance virile qui revient aux rois.

Ce jeu de fascination et de répulsion contraste avec la figure idéalisée d'Élisabeth I^{ère}. À la fin de *The Conspiracy* (IV. 1), le spectateur apprend qu'elle apparaîtra bientôt en scène face à Byron, qui vient d'être promu ambassadeur extraordinaire par le Roi de France. Dans ce passage panégyrique, Chapman érige la défunte Reine Vierge comme modèle idéal de gouvernement. L'expression "matchless queen" peut s'interpréter de deux manières, en fonction de la dualité sémantique du mot "match" en anglais élisabéthain (une souveraine sans égal et sans époux). La Reine Vierge a refusé d'entrer dans le jeu de fascination érotique que lui proposaient ses prétendants et ses courtisans. Elle a donc échappé aux troubles qui ravagent le cœur d'Henry IV et son royaume dans la tragédie de Chapman. Cette intransigeance devait rappeler aux spectateurs jacobéens un idéal monarchique. Même si la Reine Vierge avait régné de manière brutale, et même si elle avait obstinément refusé le mariage, elle restait un monarque à nul autre pareil, "matchless", comme l'écrit Chapman. Mais sa double tragédie révèle que cette vision du pouvoir était teinté de regret et de nostalgie. Dans *The Conspiracy*, le voyage du héros est une parenthèse. Lorsqu'il revient en France, il situe l'Angleterre élisabéthaine et son idéal politique dans un monde inaccessible : "the circle of this embassy is closed" (V. 1. 1).

Ici encore, la comparaison entre Jacques I^{er} et Élisabeth implique une forte critique politique. La scène où Élisabeth devait apparaître en scène, bien qu'annoncée solennellement, est en fait remplacée par un simple récit. Un personnage secondaire fait le double éloge de la Reine Vierge et de Byron, élevant ce dernier à un statut quasiment monarchique (IV.1). Le paradoxe est pour le moins provocant pour Henry IV, et il est probable que le véritable Roi de France était lui aussi en ligne de mire. Mais l'absence de la Reine Vierge sur la scène devait surtout montrer aux spectateurs que le Roi d'Angleterre imposait une censure tyrannique et absurde aux dramaturges de son temps. Ainsi Jacques I^{er} était-il discrètement dénoncé comme un philistin brutal, incapable de comprendre le modèle que représentait la Reine Vierge et à plus forte raison de s'en inspirer.

Les implications érotiques de cette satire de la monarchie sont très importantes. En effet, la double tragédie de Chapman a régulièrement recours à l'inversion des sexes et des rôles politiques proposée par l'épigramme citée par Rictor Norton. Dans *Byron*, la féminité assignée à Henry IV (et implicitement à Jacques I^{er}) est sans cesse mise en parallèle avec la virilité de la Reine Vierge. Ainsi se trouve défini un système comparatif triangulaire qui renvoie à

l'image monstrueuse du souverain androgyne. Ce mélange des sexes est souligné dans le discours rapporté qu'Élisabeth adresse à Byron (*Conspiracy*, IV. 1). Elle accuse implicitement Henry IV d'être trop couard pour traverser la Manche et venir lui rendre visite en personne. De plus, selon elle, le souverain français est à la fois indolent et ingrat, car il néglige l'activité militaire qu'elle pratique elle-même. Or, c'est justement grâce à l'intervention militaire anglaise que le Vert-Galant est parvenu à conquérir le trône de France :

> I must blame all you that may advise him
> That, having help'd him through all martial dangers,
> You let him stick at the kind rites of peace,
> Considering all the forces I have sent,
> To set his martial seas up in firm walls
> On both his sides for him to pass at pleasure
> Did plainly open him a guarded way,
> And led in nature to this friendly shore.[1]

Cet effet est renforcé par une particularité générique du théâtre élisabéthain : l'acteur qui aurait du jouer le rôle de la Reine Vierge dans la scène IV. 1 était un jeune garçon.

Byron et son souverain, dans leur rivalité perpétuelle, ne se contentent pas d'inverser leurs identités sexuelles. Ils présentent en fait des natures instables et fluctuantes, toujours prêtes à passer de l'une en l'autre en une brutale permutation. Le favori se révèle souvent insolent, coléreux et irresponsable. En versant impulsivement dans les complots les plus insensés, il brise la paix que son maître a eu tant de mal à restaurer. Mais Chapman souligne que le roi néglige scandaleusement son serviteur. L'aristocrate est né pour faire preuve de valeur militaire, mais le roi a renoncé à la guerre. Dès lors, la valeur aristocratique du favori se dégrade en mélancolie maladive ("melancoly adust"), puis en insolence et enfin en rébellion.

De manière typiquement baroque, cette œuvre dramatique associe l'équilibre, la stabilité et l'harmonie à leurs contraires. Chapman s'attache à décrire minutieusement les péripéties d'un duel entre le roi et le favori, car ceci lui permet de mettre en scène un pouvoir politique bicéphale et androgyne, dont le sens est réversible à loisir. Tantôt la pièce exalte le pouvoir monarchique de manière conventionnelle en faisant référence à l'exemple élisabéthain, tantôt elle donne à voir le cauchemar d'une violence indifférenciée où ce modèle est désespérément absent.

---

[1] *The Conspiracy of Byron*, IV. 1. 31-38.

III) La dimension polémique du crâne d'Essex dans *Byron*

Ce n'est certainement pas un hasard si Chapman a choisi d'écrire une tragédie sur le Maréchal de Biron. Comme l'indique explicitement son titre, cette pièce utilise le prototype que constitue sa légende. Comme celle-ci était très proche des aventures tragiques d'Essex, le dramaturge en a extrait une thématique contestataire. Il est vrai que cette légende subversive n'apparaît jamais explicitement, ni dans le texte, ni sur la scène. Mais on peut la deviner à travers l'opposition constante de Byron et d'Henry IV, puisque celle-ci implique les relations troubles entre la Reine Vierge et ses favoris (ainsi qu'entre Jacques I^{er} et ses mignons). Par ailleurs, le crâne est présenté en filigrane, car Chapman s'inspire d'emblèmes illustrant le règne de la Fortune ainsi que de thèmes empruntés aux tableaux de vanité.

La première scène du second volet donne l'exemple de cette utilisation très particulière des emblèmes de mortalité. Dans cet épisode, Henry IV est décontenancé par l'attitude hautaine de son imprévisible favori, de telle sorte qu'il décide de le faire surveiller par l'espion La Fin :

> In him [La Fin], as in a chrystall that is charm'd,
> I shall descerne by whome and what designes,
> My rule is threatened, and that sacred power
> That hath enabled this defensive arme,
> (When I enjoy'd but in an unequall Nook
> Of that I now possess) to front a king
> Fare my superiour.[1]

Le mot "chrystall", associé à "charmed", renvoie le public à l'univers du sacré, car il évoque un globe de verre protégeant une relique. Mais comme La Fin a déjà été présenté comme un vil espion et comme un magicien, cette tirade évoque aussi un miroir ensorcelé. De plus, ce nom fait sans doute allusion à la violence destructrice, à la manière du "Lamord" d'*Hamlet*. Dans le visage de La Fin, Henry IV compte discerner celui de Byron, sous l'aspect d'un héros martial triomphant. Le miroir pourrait donc donner un aperçu de l'image idéale de la monarchie à travers le visage glorieux du favori. D'autre part, dans ce passage, le visage Byron est manifestement assimilé à celui d'un dangereux conspirateur. Au cours de l'intrigue, la préoccupation profonde d'Henry IV est de prévoir les troubles politiques à venir, afin d'adopter une conduite appropriée aux circonstances. C'est pourquoi le miroir tendu par l'espion lui permettrait de lire les intentions de son rival sur son visage, et de déjouer ses stratagèmes. Mais il y lirait sans doute aussi, tout simplement, "la fin" tragique de son propre règne.

---

[1] *The Tragedy of Byron*, I. 1. 97-104.

Henry IV ne parvient pas à choisir entre ces deux modes de vision, de telle sorte que le "cristal enchanté" lui dévoile des visages changeants et inquiétants. Le miroir de l'espionnage lui présente une face menaçante et hautaine, image des troubles politiques liés à l'ambition et du machiavélisme. Il ne s'agit nullement d'une quelconque allégorie de royauté. Le méprisable La Fin ne peut que le renvoyer à ses origines modestes et à son parcours machiavélique. Henry était jadis maître d'un modeste fief ("an unequall Nook"), et ce qu'il possède aujourd'hui peut être très vite saisi par un autre, même si ce dernier était auparavant son "bras" dans la conquête du pouvoir monarchique. Le reflet de Byron, doublé de celui de l'espion, effraie Henry en même temps qu'il le fascine. Au lieu de se montrer impavide et maître de lui, il prononce un discours hésitant dont la syntaxe est parcourue de nuances, de parenthèses et d'apartés.

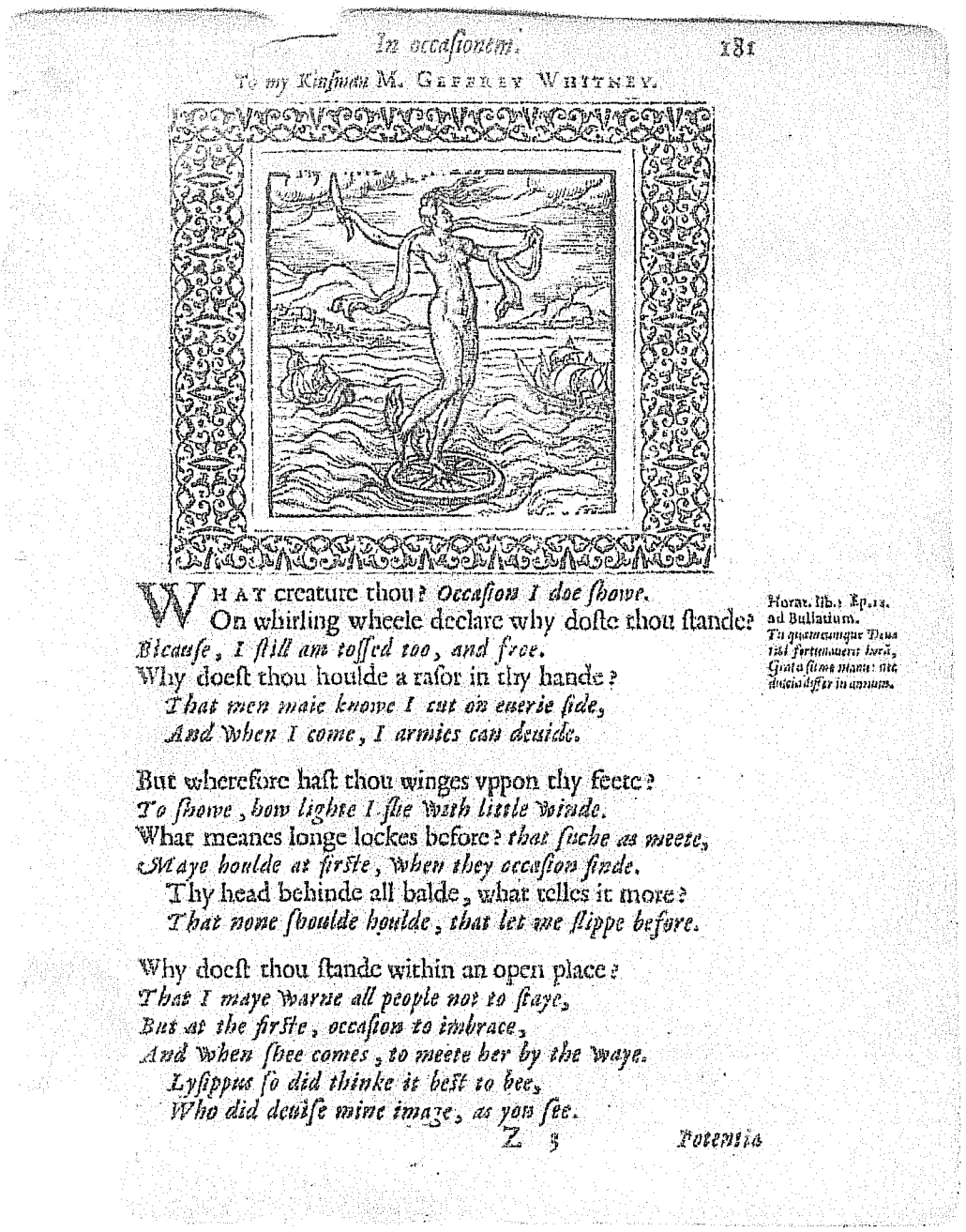
Le visage de La Fin est donc une sorte de *memento mori* qui surgit d'un miroir maléfique afin de montrer à l'observateur sa propre vacuité. En fait, Chapman s'est inspiré de présentations visuelles de la mort courantes en son temps, par exemple les tableaux montrant une femme se contemplant dans un miroir et y découvrant un crâne. L'oscillation des images proposée par ce miroir de mort s'inspire aussi des tableaux anamorphotiques que les Élisabéthains nommaient "turning pictures". Comme l'explique Alan Schickman, la surface ondulée de ces œuvres picturales montre tour à tour deux images :

> Two separate pictures combined on a pleated wooden panel so that one image would be visible from the left and another from the right. Each picture would be cut into several strips, the pieces of one would be fastened to the pleats visible from the left, while the other set of strips would be fastened to the pleats visible from the right.[1]

En se plaçant de part et d'autre de cette surface ondulée, l'observateur peut comparer deux portraits distincts, par exemple un visage princier et un crâne. Ces tableaux attirent l'attention de l'observateur sur une mort universelle et inéluctable tout en montrant que le souverain est le maître des rituels qui assurent à la fois le contrôle de la mort et la stabilité de la société. Cependant, dans le contexte troublé d'une tragédie où le roi et le rebelle se confrontent l'un à l'autre, ce mode de présentation correspond plutôt à une mise en perspective ironique du pouvoir monarchique.

---

[1] Alan Shickman, "The 'Perspective Glass' in Shakespeare's *Richard II* ", *Studies in English Literature* 18:2, pp.217-228, p. 225. Un "turning picture" représentant la Reine d'Ecosse Mary Stuart et un crâne est exposé au *National Portrait Gallery of Scotland* (Edimbourg).



In occaſionem. 181

To my Kinſman M. GEFFREY WHITNEY.

WHAT creature thou? *Occaſion I doe ſhowe.*
On whirling wheele declare why doſte thou ſtande?
Becauſe, I ſtill am toſſed too, and froe.
Why doeſt thou houlde a raſor in thy hande?
That men maie knowe I cut on euerie ſide,
And when I come, I armies can deuide.

But wherefore haſt thou winges vppon thy feete?
To ſhowe, how lighte I flie with little winde.
What meanes longe lockes before? *that ſuche as meete,*
Maye houlde at firſte, when they occaſion finde.
Thy head behinde all balde, what telles it more?
That none ſhoulde houlde, that let me ſlippe before.

Why doeſt thou ſtande within an open place?
That I maye warne all people not to ſtaye,
But at the firſte, occaſion to imbrace,
And when ſhee comes, to meete her by the waye.
Lyſippus ſo did thinke it beſt to bee,
Who did deuiſe mine image, as you ſee.

Horat. lib. 1 Ep. 11. ad Bullatium.
Tu quamcunque Deus tibi fortunauerit horã,
Grata ſume manu: nec dulcia differ in annum.

Z 5 *Potentia*

Figure 2 : L'Emblème *In Occasionem* de Geoffrey Whitney.

A Choice of Emblemes (1586). Document reproduit avec l'aimable autorisation des bibliothèques de l'Université de Pennsylvanie (Rare Books and Manuscripts Division, Special Collections Library, Pennsylvania State University, url<http://emblem.libraries.psu.edu/-whitn181.htm>).

Chapman s'inspire également de deux autres stéréotypes visuels : l'emblème de "Dame Fortune", une femme se tenant en équilibre précaire sur une boule, et celui de "Dame Opportunité", qui porte une mèche de cheveux sur le front pour signifier l'occasion à saisir (voir la figure 2, reproduite page 99). Ces figures allégoriques tiennent souvent un miroir. Elles se caractérisent aussi par leurs têtes chauves et par la présence d'objets sphériques sur l'image. La Fortune et l'Opportunité donnent par conséquent un reflet du crâne tout en illustrant l'ambition, la connaissance de soi ou la vanité de la beauté féminine.

De manière générale, ces emblèmes invitent l'observateur à la sagesse et à l'attitude patiente qu'il convient de prendre devant l'instabilité du monde. La pose de ces deux personnages indique une distinction entre le vrai et le faux tout en nous mettant en garde contre les tentations de l'ambition et du désir. Par exemple, l'acte consistant à saisir la mèche de la Fortune est dénoncé comme une manœuvre machiavélique. Cependant, il est possible de proposer un sens plus subtil à ces allégories. Comme l'indique Marie-Madeleine Martinet dans *Le Miroir de l'esprit*, le miroir tendu par certains personnages emblématiques est signe de réversibilité du sens. En montrant cet objet au spectateur, la Fortune et l'Occasion lui présentent peut-être le monde tel qu'il est, au-delà de toute idéalisation allégorique. L'image emblématique enseignerait par conséquent la seule conduite possible dans un univers instable, régi par une violence aveugle où la morale n'a pas cours. L'image inviterait l'observateur à attraper la mèche de Dame Fortune avant qu'elle ne s'échappe et que la main ne glisse vainement sur son crâne chauve.[1]

Byron comprend de nombreuses allégories de mortalité inspirées de ce prototype. Chapman a systématiquement mis en relief son ambivalence intrinsèque de manière à renforcer sa mise en cause satirique de la monarchie jacobéenne. Pour le public originel, en effet, la fascination réciproque de Byron et d'Henry IV devait être associée aux sentiments contradictoires violents qui étaient éveillés par la légende du crâne d'Essex. On a vu que les miroirs de vanité, les emblèmes de la Fortune et de l'Occasion, les allusions à Élisabeth I^{ère} et à son favori correspondent à des confrontations où le crâne se laisse discrètement entrevoir en même temps que la rébellion politique et la mort ensauvagée. Il est possible que *Byron*, dans son état originel, ait mis en scène la Reine Vierge, l'aristocrate français et le crâne du Comte d'Essex. Thomas Marc Parrott propose cette hypothèse dans son introduction critique à la double tragédie de Chapman :

---

[1] Voir Marie-Madeleine Martinet, *Le Miroir de l'esprit dans le théâtre élisabéthain*, Paris, Didier Érudition, 1981, p. 54.

> No doubt in the original Byron's visit to the Court of Elizabeth was represented, not narrated, and the great Queen herself appeared upon the stage. [Maybe] the act in its original form [act IV of the *Conspiracy*] also contained the striking scene [...] in which the Queen pointed out to Biron the mouldering heads of traitors, among them that of Essex, and sent a warning to her brother of France against his careless clemency.[1]

Dans le reste de la pièce, de multiples confrontations entre Byron et Henry IV sont sous-tendues par les modèles visuels décrits plus haut. Leur conflit est toujours présenté comme un face-à-face violent où les adversaires se fixent du regard tout en opposant leurs visages. Dès le premier volet de la pièce, Byron rappelle le roi à ses promesses en une demande où la franchise le dispute à l'insolence. Il exige la garde d'une place forte essentielle pour le contrôle du royaume. Henry IV refuse catégoriquement de céder à ses exigences. Il veut montrer à son favori que même si sa barbe est blanche, son cerveau fonctionne bien : "How can I help it ? Would you have a king / That hath a white beard; have so green a braine ?"[2] La couleur verte de ce cerveau évoque peut-être autre chose qu'une jeunesse naïve, c'est-à-dire une décomposition à l'œuvre dans le crâne royal, et dans le système monarchique tout entier. L'expression "How can I help it?" renforce ces connotations, car elle montre que le roi est prisonnier d'un jeu de pouvoir machiavélique. Il doit refuser de récompenser Byron s'il veut préserver son autorité.

Bien que le texte n'en garde nulle trace, il est probable que les mimiques des acteurs traduisaient ces confrontations au moyen d'expressions faciales conventionnelles exprimant des sentiments violents (teint livide, grimaces de colère, lèvres tremblantes de peur, yeux exorbités, etc.). D'un point de vue général, la tête du héros est souvent mise en évidence au cours de l'intrigue. Lorsque Byron entre en scène ou lorsqu'il est décrit par un autre personnage, les allusions au regard et au visage sont nombreuses. Elles traduisent souvent un esprit de résistance ou de rébellion, et il n'est pas rare qu'elles évoquent la fascination exercée par ce favori à la fois charismatique et redoutable. Ce trait est mis en valeur dans le passage du "cristal enchanté", mais aussi lorsque Byron fait peindre son portrait avant d'annoncer qu'il consacrera désormais sa vie à créer sa propre image devant ses pairs, comme s'il sculptait sa propre statue pour la postérité.[3] Son visage hautain, comme taillé dans le marbre, est source de résistance irréductible à l'autorité royale.

Il est également possible de considérer cette tête rebelle comme la trace ineffaçable de la violence résiduelle qui mine le règne d'Henry IV, en particulier lors de la dernière scène de

---

[1] T. M. Parrott, *The Tragedies of George Chapman*, op. cit., p. 607.

[2] *The Conspiracy of Byron*, V. 1. 94-95.

[3] Voir *The Conspiracy of Byron*, III. 2. 140-194.

The Tragedy of Byron. Comme l'indique Thomas Marc Parrott, les dernières paroles du héros étaient probablement suivies d'une sorte de pantomime où l'exécution était mise en scène sous une forme analogue à celle du tableau vivant :

> The text contains no stage direction for the bearing off of Byron's body [...]. It seems that we have here an instance of a 'tableau' ending, a curtain being drawn after the last line to conceal the figures of Byron kneeling on the scaffold and the hangman standing over him with his raised sword.[1]

Ce tableau vivant mettait peut-être aussi en valeur la tête du héros en la brandissant devant le public. Si l'interprétation de Thomas Marc Parrott est correcte, le héros mis à mort était contraint de se changer en accessoire théâtral à la disposition du pouvoir monarchique. Le spectacle devait par conséquent amener les spectateurs jacobéens à associer une nouvelle fois Biron et Essex et à condamner la tyrannie des monarques.

Une autre scène (*The Conspiracy*, III. 3) permet de faire des observations moins hypothétiques. Le crâne est également présenté en filigrane lorsque Byron, déguisé, se rend chez un astrologue. Ce dernier refuse tout d'abord de lui révéler son horoscope parce qu'il a peut de ses réactions. Puis, sous la contrainte du héros, il lui confie qu'il est né sous un signe néfaste :

> My son, I see that he, whose end is cast
> In this set figure, is of noble parts,
> And by military valour rais'd
> To princely honours, and may be a king,
> But that I see a *Caput Algol* here
> That hinders it, I fear.[2]

Ce passage reprend la dimension allégorique qui structure *De casibus virorum illustrium* ou *The History of the World*, dans la mesure où Chapman évoque le destin funeste réservé aux héros aristocratiques, tout en indiquant la présence d'une loi imprescriptible pour châtier les conspirateurs. Mais cette image du Destin représente bien autre chose qu'une fatalité céleste œuvrant pour une justice fondée sur les règles du *memento mori*. Elle évoque plutôt une réalité politique aussi sordide qu'inévitable, c'est-à-dire un machiavélisme inextricablement lié à l'ordre politique de la pièce. Poussé à bout par les luttes de pouvoir auxquelles il est soumis, Byron est rongé par une violence intérieure qui le dépasse, comme elle dépasse d'ailleurs Henry IV. Aveugle de colère, le favori veut briser le crâne de l'astrologue :

> By the skill
> Shown in thy agèd hairs I'll lay thy brain
> Here scatter'd at my feet and seek in that

---

[1] T. M. Parrott, *The Tragedies of George Chapman*, op. cit., note aux vers V. 4. 245-261, p. 623.

[2] *The Conspiracy of Byron*, III. 3. 48-52. L'expression "Caput Algol" figure en italique dans le texte originel.

> What safely thou must utter with thy tongue
> If thou deny it.[1]

Le thème de l'agression perpétrée sur la tête est au centre de ce passage. Ce thème structure la citation précédente et il est encore repris dans la conclusion que donne l'astrologue à cet épisode : "the man [Byron] hath lately done / An action that will make him *lose his head.*"[2]

L'expression "*Caput Algol*", soigneusement mise en relief, domine cette confrontation violente. Ce sont justement ces mots qui déclenchent la curiosité du héros et qui l'amènent ensuite à menacer de mort son interlocuteur. De quoi s'agit-il ? Sur les cartes célestes, l'étoile Algol fait partie de la constellation de Persée, où le héros mythologique est représenté en train de brandir la tête de la Méduse. "Algol" fait partie des étoiles auxquelles les astronomes arabes du Moyen-Age ont donné un nom. "Al Ghoul" signifie "esprit du mal". L'étoile symbolise donc bien le mauvais œil d'un monstre. Ce caractère diabolique provient de son éclat variable, qui la rend périodiquement invisible à l'œil nu. Par ailleurs, si l'on se souvient que Chapman était un érudit spécialiste d'Homère, il n'est pas indifférent de souligner la ressemblance entre les mots "Algol" et "algos". En Grec ancien, le second terme correspond à la souffrance physique. Les mots "head" et "brain", soigneusement mis en relief, renforcent l'impact généré par cette vision inquiétante. De plus, ce mauvais œil renvoie à un thème constamment répété dans cette tragédie, le regard furieux diffusant une violence mortelle, exactement comme une arme à feu.

De même que le crâne d'Essex surveille silencieusement le duel entre Élisabeth et Biron, le regard mortel du *Caput Algol* domine ironiquement le conflit entre Byron et son adversaire. Cette tête tranchée renvoie en effet à toutes les confrontations de la pièce et à la dimension violente qui est accordée à la mort et aux visages. Sa présence dans le dialogue symbolise un destin inflexible, mais aussi le caractère inéluctable d'un schème politique impliquant une violence sauvage incompréhensible. Périodiquement, des rebelles ambitieux se dressent contre les souverains et ceux-ci doivent lutter pour défendre leur position. Quelle que soit l'issue du conflit, son enjeu est de conquérir par la force le droit de briser les crânes, de brandir les têtes tranchées et de porter la couronne. Les éclipses qui affectent périodiquement l'œil de la Méduse inspirent une guerre civile qui s'éteint puis renaît de ses cendres, gommant périodiquement la pertinence des distinctions hiérarchiques et identitaires. De même que le crâne d'Essex, en tant qu'absence de visage, efface les identités individuelles pour montrer les

---

[1] *The Conspiracy of Byron*, III. 3. 61-64.

[2] *The Conspiracy of Byron*, III. 3. 65 (c'est moi qui souligne).

cycles cruels de la politique, les visages affrontés des acteurs s'identifient l'un à l'autre et au *Caput Algol* en échangeant des regards chargés de haine et de jalousie.

Si les visages et les noms des protagonistes s'identifient secrètement à l'anonymat du crâne d'Essex, les noms perdent eux aussi leur pouvoir de désigner des individus particuliers. Sur ce plan, *Byron* donne un étrange écho du genre tragique élisabéthain tardif et jacobéen, car cette pièce situe les noms des souverains régnants, ceux de leurs prédécesseurs et ceux des rois de tragédie dans le champ d'une homonymie ironique. Le nom "Henry IV" représente à la fois le vrai roi de France et celui qui affronte Byron dans la pièce de Chapman. De plus, ce nom implique le personnage-clé d'*Henry IV* et de *Richard II* de Shakespeare. Enfin, il fait allusion à Henry IV d'Angleterre, le souverain anglais historique qui a rompu la continuité dynastique médiévale. De manière générale, ces homonymies impliquent des personnages historiques disparus dans la violence ainsi que des traumatismes collectifs importants.

Cette manipulation des noms permet aussi de mettre en valeur les thèmes de la dualité et de l'unicité. Le genre tragique élisabéthain reprend un code culturel très simple, que les sociétés occidentales utilisent pour désigner leurs souverains. Leur nom est suivi d'un chiffre pour indiquer quelle est leur place dans la lignée dynastique, ainsi que pour montrer qu'ils sont socialement supérieurs à leurs sujets. On peut remarquer que les souverains des tragédies élisabéthaines tardives tendent à opposer l'unicité à la dualité. La plupart d'entre eux portent un chiffre double, comme par exemple l'*Edward II* de Marlowe ou l'*Henry IV* de Shakespeare, qui, comme *Byron*, constitue un diptyque. *Richard II* met cette dualité en évidence en opposant deux souverains sur la scène. Dans cette tragédie, l'unicité sacrée du monarque se dissout en une dualité destructrice, opposant un souverain déchu sans nom à un Henry IV dont la légitimité est sujette à caution. Dans une mise en scène de la Royal Shakespeare Company dirigée par John Barton en 1973, les visages de Richard et d'Henry sont rigoureusement semblables, de manière à générer l'inquiétude. Ian Ridchardson et Richard Pasco échangeaient régulièrement les deux rôles afin de renforcer cette impression de similitude. Lors de la scène de déposition, ces deux rois jumeaux s'affrontent du regard, la couronne royale étant placée juste entre eux.[1] Dans une autre mise en scène, Richard s'assied au pied du trône où siège déjà Bolingbroke, que tous ont reconnu comme le roi Henry IV. L'ancien souverain contemple son visage dans le miroir, tandis que le regard de son successeur est fixé sur l'infini. Mais Shakespeare ne précise pas clairement qui est le véritable détenteur de la légitimité monarchique. Richard gagne en dignité morale ce qu'il perd en prestance monarchique.

[1] Une photographie de cette mise en scène est reproduite dans *Shakespeare Survey 27* (1976).

Bolingbroke-Henry IV est un conspirateur qui a réussi mais que son ambition entache d'illégitimité. Comme le crâne d'Essex dans la légende d'Élisabeth et de Biron, la couronne cédée par Richard à Bolingbroke est l'expression du chiffre "Un" puisqu'elle est l'enjeu du conflit. Mais c'est même temps un zéro en raison de sa forme, et c'est bien ainsi que le roi déchu décrit cet anneau de pouvoir. C'est pourquoi cet objet désigne obscurément une seule et même violence au cœur de tous les conflits politiques dont le rebelle et le souverain sont le point de référence. La couronne et le crâne réduisent tous les acteurs politiques et dramatiques à une même réalité fondamentale, celle d'un conflit discordant et interminable qui se déroule sous l'égide d'*un* crâne ou d'*une* couronne.

La dualité du conflit tragique se résout également dans l'unicité des monarques anglais contemporains auxquels tous ces souverains renvoient par analogie implicite. Élisabeth I^{ère} et Jacques I^{er} sont en effet marqués du chiffre "Un", comme s'ils étaient garants de la paix et de la concorde. Il se trouve par ailleurs que la devise héraldique de la Reine Vierge était *Semper Eadem* (c'est-à-dire "toujours semblable à elle-même"). Cette formule orgueilleuse visait à mettre en évidence le caractère unique et insurpassable du monarque. Mais *Semper Eadem* désigne peut-être aussi le caractère aveugle de la violence inhérente à l'exercice du pouvoir. Comme le sort de Byron dans la tragédie de Chapman est le même que celui du Maréchal de Biron et du comte d'Essex, la pièce montre secrètement qu'Élisabeth I^{ère} utilisait la violence de la même manière que les autres rois, qu'il s'agisse de son successeur ou de son équivalent français. L'exercice du pouvoir monarchique est toujours semblable à lui-même parce qu'il est de nature machiavélique. Les Rois Henry IV dépeints par Shakespeare et Chapman en font la douloureuse expérience, comme Essex, Biron et plus tard Sir Walter Ralegh le firent dans la vie réelle.

Soit Chapman ne s'est pas rendu compte qu'il était dangereux de conjurer les spectres d'Essex, d'Élisabeth et de Biron sur la scène tragique jacobéenne, soit il l'a fait délibérément, en utilisant le théâtre pour mener un combat sans merci contre Jacques I^{er}. Je pense pour ma part qu'il n'avait pas pleinement conscience de toutes ces nuances subversives. Son intention était probablement de faire la satire d'un roi politiquement aveugle, en l'opposant à des modèles idéalisés (la Reine Vierge et le *memento mori*) et en l'associant à des rumeurs subversives (la légende du crâne d'Essex, l'identité sexuelle du nouveau roi). Mais l'image d'Élisabeth, telle que les Jacobéens se la représentaient, impliquait un renversement des valeurs et des identités qui déstabilisait nécessairement la figure monarchique idéale. De plus, la légende d'Essex faisait un crâne un signe de rébellion politique. Pour les spectateurs contemporains, par conséquent, l'association de ces thèmes dans le contexte de la pièce a sans

doute inversé la dimension allégorique du crâne pour en faire un signe de violence sauvage. Bien entendu, *Byron* continue à traiter de monarques, de pouvoir sacré, de rébellion et de têtes tranchées. Mais ces thèmes sont simplement une surface allégorique. En effet, les images conventionnelles qui devraient servir à exprimer la maîtrise de la mort et son encadrement dans des formes closes monumentales deviennent des sortes d'armes à feu déchargeant une violence aveugle dans le public.

L'étude de cette tragédie permet de constater que le crâne n'était pas seulement associé à l'idéal monarchique ou au thème de la maîtrise de la mort, mais aussi à des modes d'expression subversifs qui placent ces topoi en décalage par rapport à leur sens allégorique obligé. Le théâtre tragique et la politique s'inspirent tous deux du modèle de comportement et de pensée mis en évidence dans l'emblème *Victoria Limes* de Claude Paradin. Il s'agit du topos de la chute des princes, c'est-à-dire de la "tragédie" au sens médiéval du mot. Mais l'inscription de ce topos dans le genre tragique jacobéen dépasse ce thème conventionnel pour mettre en relief la violence qui sous-tend les troubles politiques contemporains.

Dès lors, le stéréotype du conflit entre souverain et aristocrate quitte le monde rassurant du paradigme littéraire pour entrer dans celui des rapports de forces changeants, des combats incertains et des valeurs relatives. Les complots qui structurent les tragédies composées autour de 1600 montrent souvent un désordre politique qui se perpétue à l'infini au lieu de se résoudre grâce à la hache du bourreau ou aux errements de Dame Fortune. Les rebelles résistent à une autorité dénuée de tout esprit de justice, et il n'est pas possible de les condamner simplement pour excès d'ambition politique. Les emblèmes de la tragédie médiévale (c'est-à-dire la couronne, le miroir, le crâne, la tête et les yeux) continuent de cristalliser ce conflit, mais au lieu d'illustrer le caractère stable et hiérarchisé du corps social, ces signes se font l'expression d'une violence sauvage universelle. Ainsi le crâne signale-t-il à la fois la pertinence de la symbolique monarchique et le règne du Même qui en constitue l'envers, sans jamais parvenir à rassembler ces notions antithétiques dans un ensemble stable, harmonieux et cohérent.

Puttenham, dans *The Arte of English Poesie*, exalte le contrôle de la mort et des passions par l'autorité monarchique au moyen du crâne, mais cette illustration dogmatique est délibérément isolée de toute allusion à la société de son temps. Dans *A Survey of London*, au contraire, Stow met en doute l'efficacité magique des emblèmes de mort et de pouvoir dans la capitale anglaise. Le corps collectif londonien perd son intégrité initiale pour ressembler à un organisme en décomposition. La littérature de l'époque tend par conséquent à se tourner vers

la représentation d'une mort sauvage et d'une violence libérée. C'est bien cette situation chaotique que Chapman met en scène dans *Byron.* La dimension satirique de cette tragédie amplifie les contradictions qui parcouraient déjà le texte de Stow. Un ouvrage littéraire ne peut que guère que refléter des frustrations et des inquiétudes collectives, alors que le théâtre tragique est susceptible de traduire directement et puissamment de tels sentiments.

Dans *Elizabethan Revenge Tragedy*, Fredson Thayer Bowers note que la tragédie jacobéenne a abandonné la motivation initiale de la vengeance tragique élisabéthaine. Les conventions de cette forme dramatique illustraient la légitimité monarchique et les normes collectives par l'intermédiaire d'un processus sacrificiel de vengeance :

> [Around 1600,] a new type of tragic drama developed in which vengeance for murder was no longer the emphasized theme. This new school of tragedy, which concerned itself chiefly with the depiction of villainy and horrors, had earlier been foreshadowed within the work of Kyd's imitators, but between 1607 and 1620 a series of plays which broke clean with the tradition established by Kyd hold the stage [...]. Strong sensation is substituted for strong emotion, and artificial points of honor for an inherent moral code.[1]

L'idée d'une rédemption du corps collectif à travers la mort, qui occupe le centre symbolique de *Gordobuc* ou de *The Spanish Tragedy*, est désormais traitée comme un manque social, politique et philosophique. Le *memento mori* exprime toujours la symbolique associée au souverain, mais il est en même temps le signe d'une redoutable contagion du Même, d'une horrible perte des différences. Le contraste entre le conspirateur maudit et le souverain légitime implique désormais l'affrontement de contraires qui se ressemblent. Le crâne, le cadavre et la tête tranchée renvoient à une vision de l'histoire fondée sur la mise en spectacle du visage monarchique, mais aussi à une mort sauvage qui préexiste à toute interprétation culturelle. En plus d'illustrer le miroir didactique de la Chute des Princes, la tragédie dévoile les forces destructrices du "passé qui ne passe pas" décrit par Henry Rousso : une histoire cyclique infiniment reprise, dont l'aspect tragique correspond à une vision du monde fondamentalement pessimiste.

Dans quelle mesure cette vision paradoxale du *memento mori* s'applique-t-elle aux tragédies du corpus ? Il serait bien entendu exagéré de présenter Hamlet comme un autre Byron. Cependant, est-ce l'effet d'une coïncidence si le protagoniste de cette tragédie s'oppose au Roi de Danemark ? Shakespeare a lui aussi eu recours au schème du souverain et de l'aristocrate opposés l'un à l'autre en une rivalité destructrice. De même, la singularité indifférenciée suggérée par le *Caput Algol* évoque l'atmosphère de la dernière scène d'*Hamlet*. La perle placée dans la coupe empoisonnée en est la preuve car son nom ("union") renvoie à

[1] Fredson Thayer Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy,* Gloucester (Mass)., Peter Smith, 1959, p. 154.

une mort à la fois violente et aveugle, sorte de gouffre où la plupart des personnages perdent leurs identités respectives. Dans la scène V. 1, le crâne de Yorick pourrait bien indiquer la présence d'une violence protoculturelle dont les personnages sont incapables de rendre compte.

Cette thématique inquiétante s'applique aussi à *La Tragédie du vengeur*, à *La Tragédie de l'athée*, à *La Duchesse d'Amalfi* et au *Roi Lear*. La ressemblance des souverains entre eux et avec leurs adversaires souligne le caractère violent de la politique ainsi que la réversibilité des symboles du pouvoir monarchique. Les thèmes du double, du conflit pour le pouvoir et de la mort sauvage y occupent en effet une place centrale. Les personnages sont très souvent prisonniers de jeux machiavéliques où ils tendent à s'abîmer dans le gouffre du Même. Les paroles de Vindice, dans *La Tragédie du vengeur*, dévoilent ironiquement la nature contradictoire du *memento mori* et de la tragédie littéraire, qui sont sans cesse mis en abyme sur la scène. Ainsi la scène centrale de cette tragédie (III. 5) utilise-t-elle le crâne afin de mettre en relief la violence indifférenciée, ce Même fascinant et effrayant auquel la pièce tout entière fait régulièrement allusion. Ce processus de citation ironique atteint ici son paroxysme. Le protagoniste désigne le crâne sous le nom de Gloriana, un surnom utilisé pour désigner Élisabeth. Ce n'est plus le favori rebelle qui est identifié au crâne, mais la Reine Vierge en personne.

Il n'en reste pas moins que le dévoiement du *memento mori* dans le sens de la violence aveugle n'est pas utilisé de la même manière que dans *Byron*. Les tragédies du corpus reprennent l'évocation de la violence associée au crâne ou la dimension machiavélique du pouvoir monarchique. Mais ces pièces laissent de côté la perspective politique et historique de Chapman, car il ne s'agit pas de tragédies pamphlétaires qui chercheraient à utiliser le crâne comme une arme offensive. Elles développent une dramaturgie tournée vers le théâtre lui-même afin de construire un monde fictif où les fantasmes associés à la mort sauvage prennent des apparences diverses, en fonction d'un ensemble de stéréotypes empruntés à d'autres arts visuels.

SECONDE PARTIE : la présence du crâne dans les textes des cinq tragédies

Les tragédies étudiées donnent souvent une vision problématique du pouvoir où les thèmes didactiques de la tragédie littéraire médiévale, du Monument et du *memento mori* sont présentés de manière ambivalente. Cependant, il est rare d'y trouver une satire politique analogue à celle qui structure *Byron*. Dans la scène II. 2 d'*Hamlet*, Guildenstern évoque une révolution ("the late innovation"). Mais ce passage fait allusion à la concurrence que se livraient les compagnies théâtrales élisabéthaines plus qu'aux troubles politiques causés par Essex. De même, lorsque le héros décrit l'engouement des Danois pour les miniatures représentant leur nouveau souverain, il met en relief la popularité d'Essex en même temps que celle des troupes théâtrales composées d'enfants :

> 'Tis not very strange; for my uncle is King of Denmark, and those who would make mouths at him while my father lived give twenty, forty, fifty ducats apiece for his picture in little. S'blood, there's something in this more than natural, if philosophy could find it out.[1]

Le crâne n'est pas oublié dans cette présentation à la fois théâtrale et mercantile de la politique. En effet, l'image de la tête mutilée accompagne l'évocation de ces troubles politico-théâtraux. Selon Guildenstern, il s'agit d'un grand gaspillage de matière grise ("there has been much throwing about of brains"). Cependant, cette satire politique est beaucoup plus prudente que celle de Chapman. Elle est toujours voilée derrière des allusions assez neutres, et elle ne domine pas l'ensemble du texte.

Contrairement à Byron, Hamlet reflète souvent une vision conventionnelle du pouvoir monarchique. Certes, cette vision n'est jamais présentée comme une vérité sacrée, mais elle n'est pas non plus transformée en un dispositif satirique dirigé contre le souverain régnant. En III. 3, Claudius évoque l'animosité que dissimule le front d'Hamlet et Guildenstern tient un discours emblématique stéréotypé où il présente le roi comme l'incarnation physique du corps collectif danois :

> *King.* [...] The terms of our estate may not endure
> Hazard so near us as doth hourly grow
> Out of his [Hamlet's] brows.
> *Guildenstern.* We will ourselves provide.
> Most holy and religious fear it is
> To keep those many many bodies safe
> That live and feed upon your majesty.[2]

[1] *Hamlet*, II. 2. 358-364.

[2] *Hamlet*, III. 3. 5-10.

Le texte présente deux visions contraires de la mort. Hamlet est décrit comme un être envahi de passions destructrices qui ne demandent qu'à monter à sa tête afin de concocter des stratagèmes contre son souverain. Mais Claudius est lui-même présenté comme un corps dévoré par ses sujets ou comme un cadavre abandonné aux vers. Cette vision inquiétante peut être rapprochée du "congrès de vers politiques" disposé à investir le corps de Polonius, lorsque Hamlet déclare que le roi et le cadavre sont une même chose innommable : "the king is a thing [...] of nothing" (III. 3. 8-10).

Dans le dernier acte, le texte s'éloigne définitivement d'une critique de la monarchie. La scène V. 1 dissout la portée subversive de la satire tragique en la mettant en rapport avec un ensemble de métaphores stéréotypées. Les crânes du cimetière définissent un contexte thématique abstrait, sans rapport avec le monde politique de son temps. Les tirades d'Hamlet s'inspirent de la Danse Macabre ainsi que de la tragédie littéraire médiévale. Le héros évoque par exemple Alexandre et César, deux souverains ambitieux retournés en poussière. Dans l'ensemble de la pièce, la présentation ambivalente du pouvoir reprend certainement l'ambiance de mécontentement de la période 1600-1603, mais rien ne permet d'en conclure qu'*Hamlet* met directement en cause de l'univers sociopolitique élisabéthain.

Ces remarques s'appliquent à *La Duchesse d'Amalfi* (1612), dans la mesure où cette pièce peut être considérée comme une récapitulation historique donnant une vision nostalgique de la période élisabéthaine. La présence du visage agressif ou mutilé est sans doute une allusion voilée à l'atmosphère de fin de règne que Chapman a su raviver pour les spectateurs jacobéens de *Byron*. Cette tragédie met en effet en scène une femme détentrice du pouvoir qui est soumise aux pressions de son entourage masculin. La mort violente et érotisée qui domine cette tragédie cristallise une tension entre l'histoire anglaise récente (celle d'une reine vierge), et une relecture du passé fondée sur une interprétation fantasmée du règne élisabéthain (l'évocation d'une souveraine-épouse, veuve ou même remariée). Cependant, comme dans *Hamlet*, nulle figure monarchique réelle ne semble mise en cause dans cette vision historique imaginaire. La tragédie de Webster utilise ces tensions collectives pour construire une image paradoxale et fragmentée du pouvoir, mais elle explore un passé politique au lieu de critiquer une situation présente.

Le Roi Lear se prête à des constatations analogues. Il y a incontestablement des allusions critiques à la monarchie jacobéenne dans cette tragédie, comme l'indique Margot Heinemann dans "Political Drama" :

> The Fool's references to Lear's having given away his land and his independence with it, and to lords and ladies snatching at monopolies (I. 4) ring of the Jacobean court and state–patent-holders, tax-

> farmers and all.[1]

Le Roi Lear n'est pas pour autant un pamphlet contestataire. En fait, le spectateur jacobéen en quête d'analogies politiques pouvait associer Jacques I^er^ à Albany aussi bien qu'à Lear. Après tout, Jacques VII (c'est-à-dire le futur Jacques I^er^) avait lui aussi rétabli une succession monarchique tout en mettant fin à un danger de guerre civile. Néanmoins, cette tragédie s'intéresse au pouvoir monarchique au lieu de faire la satire d'un souverain réel. Les allusions politiques de la pièce forment un arrière-plan discret et elles ne constituent nullement le message de la pièce.

Lear s'aperçoit que la justice dont il était le maître n'était qu'un masque parce que les forts dominent les faibles en confisquant la terre et le pouvoir au moyen de la force brute. Il confie à Gloucester aveugle qu'il est impossible de distinguer le juge de l'assassin :

> A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears: see how yond justice rails upon yond simple thief. Hark, in thine ear: change places; and, handy-dandy, which is the justice, which is the thief?[2]

En somme, cette dénonciation des injustices s'inscrit dans un contexte abstrait et universel. La mort ensauvagée donne par conséquent l'image d'un pouvoir royal hypocrite et corrompu où les rapports sociaux sont réglés par l'arbitraire aveugle du pouvoir.

La Tragédie de l'athée porte ce processus d'abstraction à son comble. Tourneur prête à ses personnages une telle universalité allégorique qu'il est impossible d'établir un quelconque rapport entre le monde de la pièce et celui de la politique contemporaine. Certes, il y avait une famille noble française qui portait le même nom que l'athée à cette époque, mais on ne voit guère comment considérer cet écho de manière parodique. Que Tourneur ait ou non connu l'existence de cette lignée, il a choisi ce nom parce qu'il correspondait à la nature de son personnage. Par ailleurs, il n'y a nul écho du mythe de la Reine Vierge ou de l'impopularité de Jacques I^er^ dans *La Tragédie de l'athée*. Le dramaturge a éliminé la figure royale de sa pièce pour montrer des nobles en lutte les uns contre les autres, sans que cette lutte donne à l'intrigue une quelconque dimension politique. Il a mis en relief le *memento mori* en s'appuyant sur des stéréotypes comme la Danse Macabre, le Monument et la méditation mystique sur le crâne. Dans ce contexte mystique, la patience stoïque et la recherche du Salut individuel sont sans cesse mises en valeur.

---

[1] Margot Heinemann, "Political Drama", in *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 161-206, p. 193.

[2] *Le Roi Lear*, IV. 1. 49-152.

N'est-ce pas également le cas des méditations d'Hamlet dans le cimetière ? Lear, Gloucester et la Duchesse ne prennent-ils pas eux aussi une dimension métaphysique en étant associés implicitement au crâne ? Certes, ce signe symbolique correspond à un rappel ironique du passé politique élisabéthain dans *La Tragédie du vengeur*, puisqu'il est dénommé sous le nom de Gloriana et qu'il intervient en même temps que des thèmes associés à la Reine Vierge (Vindice évoque fréquemment la manipulation politique et les exécutions publiques, et sans sœur Castiza incarne l'idéal de la chasteté en même temps que la force d'âme). Néanmoins, cette tragédie fonctionne selon un principe carnavalesque où les données empruntées à la politique élisabéthaine participent à un renversement ludique du monde et du théâtre. Ainsi l'évocation du passé élisabéthain proposée dans la scène III. 5 s'intègre-t-elle à un système dramatique complexe, et non sur une simple mise en cause satirique du pouvoir monarchique. En s'inspirant d'allégories de la mort et de rites funéraires, les tragédies tendent à détacher leurs personnages centraux de toute référence à une situation politique précise pour décrire le fonctionnement (ou le dysfonctionnement) de l'ordre culturel.

L'amplification de la mort ensauvagée dans *Byron* visait à focaliser la violence de la légende d'Essex dans un miroir tragique afin de la renvoyer vers le monde politique jacobéen. Les tragédies du corpus ont un projet différent parce qu'elles dépassent en partie l'horizon culturel élisabéthain tardif. En effet, elles captent des reflets politiques de leur temps dans leurs propres miroirs pour les intégrer à une représentation imaginaire du monde, de telle sorte que la violence du spectacle dépasse le registre de la satire politique et des portraits à clé. L'évocation de la mort ensauvagée est donc dirigée ailleurs que vers l'expression d'un passé élisabéthain controversé. Pourtant, ces tragédies ne se limitent pas à illustrer platement le cadre allégorique de la tragédie médiévale ou du Monument. Les signes dramatiques traduisant le thème du *memento mori* servent à reconstruire un monde imaginaire où les données issues du monde réel sont transfigurées et sublimées par le contexte générique de leur inscription. À cet égard, ces cinq tragédies reflètent le modèle théâtral décrit par Aristote dans la *Poétique*. Le Stagirite considère que la tragédie reprend un type de comportement fondé sur l'imitation, une "tendance naturelle" qui leur permet de transformer ce qu'ils vivent en le reproduisant dans la fiction :

> Imiter est en effet, dès l'enfance, une tendance naturelle aux hommes [...] comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations ; la preuve en est ce qui se passe dans les faits : nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres.[1]

[1] Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche (Classiques), 1990, Chapitre IV, p. 89.

L'effet cathartique proposé par Aristote "filtre" la souffrance en la transfigurant au moyen d'une action représentée selon un ensemble de codes dramatiques et symboliques.[1] Les données empruntées à la réalité extérieure sont sélectionnées en fonction de leur pertinence par rapport à la pièce. Pour réaliser ce filtrage, de multiples points de repère empruntés au monde culturel des spectateurs tissent une trame socioculturelle qu'ils peuvent identifier et accepter comme vraisemblable. L'ailleurs de ces tragédies implique par conséquent un ici ancré dans le réel vécu quotidiennement, et non un monde strictement politique.

Ces repères sont souvent d'ordre géographique. *La Tragédie de l'athée* a pour cadre un espace domestique situé en France, associé au cimetière et à l'église. *Le Roi Lear* se déroule dans des châteaux non identifiés puis sur la lande, la France et de la ville de Douvres donnant des limites concrètes à cet espace naturel. Dans *Hamlet*, Elseneur et les pays de l'Europe du Nord situent l'intrigue dans un cadre géopolitique, le cimetière ayant la même fonction que dans *La Tragédie de l'athée*. Enfin, *La Tragédie du vengeur* et de *La Duchesse d'Amalfi* nous situent dans l'Italie de la Renaissance telle que les Jacobéens concevaient ce pays. Cette localisation floue est celle des contes, des mythes et des légendes. En situant la pièce dans l'espace géographique d'un royaume éloigné dans le temps ou dans l'espace, elle favorise une interprétation dominée par des thèmes allégoriques et rituels.

Dans ce contexte, l'opposition de la violence maîtrisée et de la violence libre est centrale. Ce contraste apparaît déjà dans *Richard II*, où la terre est considérée comme une réalité géographique mais aussi comme le réceptacle des crânes des ancêtres. Ceux-ci garantissent en principe la continuité de l'ordre culturel. Néanmoins, l'affleurement du mot "skull" dans le texte dramatique montre que cet ordre collectif est sur le point de s'effondrer, ce terme correspondant au surgissement d'une violence sauvage et d'une mort destructrice. Un passage de *Richard II*, déjà cité dans la première partie, correspond à l'épisode où un aristocrate est provoqué en duel devant Henry IV : "[your lie] shall render vengeance and revenge / Till thou the lie-giver and that lie do lie / In earth as quiet as thy father's skull" (IV. 1. 66-69). La terre, qui représente en principe la patrie, la féodalité et la succession dynastique, devient un cimetière cauchemardesque où des restes humains mal ensevelis sont agités de soubresauts.

Dans les tragédies du corpus, ce thème inquiétant définit une oscillation entre la mort apprivoisée et son antithèse sauvage. Dans *Hamlet* et *La Tragédie de l'athée*, le cimetière donne au spectacle des limites matérielles qui renvoient au principe des interdits et aux

[1] Dans leur introduction à la *Poétique*, Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot traduisent le mot grec "katharsis" par "filtrage" pour mettre en évidence cette sublimation esthétique des émotions (Voir *Poétique*, Paris, Seuil, 1980).

cloisonnements de la société. De même, la scène V. 3 de *La Duchesse d'Amalfi* se déroule dans un champ de ruines analogue à un cimetière. Partout dans le corpus, le cercueil, le tombeau, le crâne, le visage mort et le corps exposé en public sont situés dans des lieux clos afin de focaliser l'attention des spectateurs sur une mort ritualisée. Mais comme l'explique Michael Neill dans *Issues of Death,* les tragédies montrent aussi un ordre collectif miné par la violence :

> [In *Hamlet* V. 1], the graveyard with its anonymous pit of clay is the play's most brutal sign of mortal ending; but it is not of course where the play itself ends. Against its skeletal images [...] the last scene sets the nostalgic providentialism of Hamlet's 'divinity that *shapes* our ends'–a longing for a coherent form which language and spectacle reinvigorate as asthetic defiance. [...] The carefully orchestrated rites of funeral closure, together with the gathering rhetorical emphasis on memorializing of power of narrative, serve to reassert the humain claim to put a shape unto the confusion of death.[1]

Selon cet auteur, la mort d'Hamlet peut être considérée comme un processus rituel donnant sens et forme à la destruction suggérée par la scène V. 1. Mais on pourrait aussi bien soutenir le contraire et affirmer que la scène du cimetière propose une vision idéalisée de la mort alors que la scène V. 2 la présente sous son aspect brut et sauvage. De manière générale, le monde d'*Hamlet* cherche vainement à endiguer une mort chaotique qui décompose les corps et le royaume tout entier.

Le crâne se situe à la frontière de cette dichotomie symbolique. Contrairement à ce qu'affirme Franco Moretti dans "The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty", la tragédie jacobéenne ne l'utilise pas dans une simple perspective allégorique. Selon lui, le crâne de Gloriana poserait le sceau de la mort sur les lèvres du Duc afin de réduire le spectacle de *La Tragédie du vengeur* à une dimension univoque :

> [The Duke,] as he realizes he is kissing a poisoned skull, lamely cries: 'Oh, what's this? Oh!' At the moment of death, lust reveals itself for what it has always been, a destiny that derides its victims. At this moment, also, allegory triumphs in its definitive gesture of overturning meanings [...]. What seemed vital and attractive (the beautiful skull in *The Revenger's Tragedy*) is shown to be dead and lethal [...]. Signifiers are reversed and (in another typically allegorical metamorphosis) fixed once and for all in death, the only signifier that is truly stable and universal [...]. An ephemeral parenthesis, life is nothing more than a wait for the ultimate and irrevocable transformation: the skull.[2]

Il est incontestable que la mise en scène de la mort sauvage possède une dimension épiphanique dans la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne. Mais on peut de demander si le triomphe allégorique célébré par Vindice représente la simple expression du *memento mori.* Certes, comme le dit Franco Moretti, la mort du Duc instaure une perspective satirique : elle signale l'ancrage fondamental du sens. Mais n'est-ce pas en même temps le point aveugle où

---

[1] Michael Neill, *Mortality and Identity in English Renaissance Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1997, "Tragedy and Macabre Art", pp. 51-102, p. 87.

[2] Franco Moretti, "The Great Eclipse: Tragic Form as the Deconsecration of Sovereignty", in *Shakespearean Tragedy*, Longman, London and New York, 1992, pp. 45-83, pp. 72-73.

tout discours allégorique s'égare et où les contraires se confondent sous l'égide de la violence absolue ?

Contrairement à ce qu'affirme Franco Moretti, la vision du crâne proposée par Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand* ne correspond pas à une vision allégorique de la mort, mais plutôt à un sentiment d'angoisse dont la nature est fondamentalement transhistorique. Selon Walter Benjamin, dans l'allégorie,

> c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au visage du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort [...]. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis de la signification.[1]

Walter Benjamin s'intéresse au *Trauerspiel* (littéralement "jeu de deuil"), une forme dramatique allemande de l'âge baroque qui a recours à un langage raffiné poussant la stylisation jusqu'à un point extrême, parfois jusqu'à l'absurde. En fait, les allégories de la mort inscrites dans le *Trauerspiel* utilisent les emblèmes de *memento mori* pour évoquer une violence protoculturelle qui se situe en deçà du langage et de l'allégorie. Or, le crâne de Gloriana, au-delà de ses connotations rituelles et polémiques, signale l'existence d'une violence irrationnelle. Comme le *Caput Algol* de Chapman, celle-ci est vouée à revenir troubler l'ordre collectif pour le bouleverser.

Dans les cinq tragédies, la dimension emblématique du crâne ne représente donc qu'un aspect de sa dimension symbolique. Ce signe dramatique promet une clôture un sens et une révélation sur l'ordre du monde, mais il renvoie en même temps à ce que les formes culturelles doivent contrôler pour subsister. Une fois disparu, il laisse derrière lui une sorte d'onde de choc, la pièce semblant chercher à exorciser la violence qu'elle a éveillée dans la sensibilité du public. Dans *La Tragédie de l'athée*, cet impact est utilisé afin d'explorer les conséquences de la révélation allégorique, c'est-à-dire que le crâne mène l'intrigue vers une conclusion harmonieuse qui oblitère soigneusement le "faciès hippocratique" décrit par Walter Benjamin. Dans les autres tragédies, au contraire, ce système d'échos souligne la présence de cet archétype. Devant le crâne, le public se retrouve confronté à l'origine et au fondement de tout ordre social, c'est-à-dire au point neutre et aveugle où l'esprit humain lutte contre la matière brute afin de produire une forme identifiable.

---

[1] Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985, p. 179. L'expression "*facies hippocratica*" est un terme de médecine légale qui désigne les symptômes de la mort inscrits sur le visage.

CHAPITRE PREMIER : Étude sémantique des termes désignant le crâne

I) "Death's head" et "skull" : entre l'allégorie désincarnée et la réalité de la mort

Le mot composé "death's head" peut être considéré comme l'expression privilégiée des emblèmes de mortalité dans l'Angleterre du dix-septième siècle. Ce terme correspond aux allégories de la vanité. Il intervient souvent dans la poésie de dévotion, chez Donne et Herbert par exemple. On le trouve parfois aussi dans le théâtre de la même époque. Certaines œuvres dramatiques élisabéthains l'utilisent dans une perspective comique, afin de dénoncer l'immoralité d'un personnage. Dans *Henry IV Part II* de Shakespeare, Falstaff refuse de se préparer à la mort, comme Doll Tearsheet le lui demande. Il accuse son interlocutrice de lui rappeler les thèmes didactiques du *memento mori* : "do not speak like a death's head, do not bid be remember mine end" (II. 4. 208-209).[1] On peut s'étonner de ce que "death's head" soit très peu représenté dans le corpus. Bien que les textes étudiés associent fréquemment la tête à la mort, ce terme ne se trouve que dans une scène *La Tragédie de l'athée* (IV. 3). Dans *Hamlet*, *La Tragédie du vengeur* et *La Duchesse d'Amalfi*, c'est "skull" qui est utilisé pour désigner le crâne lorsque le texte fait référence à une confrontation avec le visage de la mort. Le texte du *Roi Lear* n'a recours à aucun de ces deux termes, bien que ce thème y soit tout aussi central. Les dramaturges n'ont pas inventé la dissymétrie lexicale de "skull" et de "death's head". Ils se sont appropriés un fonctionnement propre à la langue anglaise afin de donner une vision de la mort très particulière, où la dimension allégorique du *memento mori* compose assez malaisément avec les tristes réalités des fins dernières de l'homme.

Voici la définition de "death's head" proposée par l'*Oxford English Dictionary* : "The head of death figured as a skeleton, a figure or the representation of a skull [...] as an emblem of mortality."[2] Cette définition montre que "death's head" propose un sens univoque figé, d'ordre purement emblématique. Ce mot évoque avant tout une image allégorique, celle d'un crâne décharné aux orbites vides. Le signifié de "death's head" est en fait un construit culturel bien précis, et il est impossible de modifier la définition proposée par l'*Oxford English Dictionary* sans sortir de ce cadre sémantique étroit. Dans le monde élisabéthain, "death's head" désignait des objets de dévotion rappelant la mortalité, mais aussi des anneaux décorés d'une tête de mort, qui servaient de signe de reconnaissance entre les entremetteurs, les prostituées et leurs

---

[1] *Œuvres Complètes de Shakespeare*, Club Français du Livre, vol. 4.

[2] *Oxford English Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1989, "Death's head", vol. IV, p. 306.

clients. Ces objets correspondaient par conséquent à une mise en évidence des différences sociales, ainsi qu'au traitement de la mort et de la sexualité par la collectivité.

L'*Oxford English Dictionary* donne à "skull" un contexte sémantique très différent de celui de "death's head". En effet, le premier terme ne se limite pas à dénommer un signe de *memento mori* à dimension didactique. Par ailleurs, il ne fait pas non plus référence à un objet osseux qui serait dépourvu de toute connotation mystique ou allégorique. Ces deux registres thématiques restent importants mais ils se complètent d'orientations sémantiques extrêmement ramifiées, comme si le mot possédait un immense pouvoir connotatif. Voici les grandes lignes de cette définition :

> 1. a. The bony case or frame containing and enclosing the brain of man and other vertebrate animals; also, the whole bony framework or skeleton of the head. b. The head as the proper seat of thought or intelligence. Commonly with allusion to dullness of thought or intellect. 1523. c. A representation of a human skull, as an emblem or reminder of death or mortality. 1826. † 2. A skull-cap of metal or other hard material; a close-fitting head-piece. 1674.[1]

"Skull" se rapporte à la dichotomie du contenant et du contenu mais aussi à celle de la surface et du support. L'ensemble de la définition montre que ce terme implique très souvent une couverture pour la tête (ou au contraire une absence de couverture), et que son programme sémantique comprend en même temps les thèmes du plein et du creux, du dedans et du dehors. Par exemple, ce terme désigne la carapace osseuse qui enferme le cerveau ainsi qu'une calotte de fer protégeant la tête (voir respectivement les sens 1a et 2). Au dix-septième siècle, les mots "skull" et "skull-cap" désignaient tous deux la pièce d'armure hémisphérique couvrant le sommet de la tête, celle que les Français de la même époque dénommaient la "secrète".

Comme on le voit, le sens premier de ce mot concerne le monde corporel et physique. Il s'agit en premier lieu d'une enveloppe osseuse destinée à protéger des organes de la tête et à assurer leur fonctionnement. "Skull" peut désigner la tête en général, et c'est souvent le cas lorsque le discours où le mot est inséré a trait à l'autorité ou à la violence. Par exemple, selon l'*Oxford English Dictionary*, "skull" servait autrefois à dénommer un directeur d'école à Oxford ("† the head of an Oxford college"). Quant au mot composé "skull-moss", il désignait la mousse qui poussait sur le crâne des pendus, ingrédient macabre de la pharmacopée élisabéthaine ("greenish kind of moss growing on skulls long exposed to the air").[2] Le sens second de ce mot (la "secrète") situe cette violence dans un contexte militaire.

---

[1] *Oxford English Dictionary,* op. cit., "skull", vol XV, p. 630.

[2] *Oxford English Dictionary*, op. cit., "skull", vol XV, p. 630 (sens 1c).

Ce mode de protection est directement lié à la guerre, au meurtre et à la violence collective en général. Bien entendu, ce mot conserve une dimension allégorique importante dans la mesure où il reflète les notions de pouvoir punitif et d'intelligence. On le voit dans les sens 1b et 1c, qui se rapprochent nettement du champ d'expression emblématique de "death's head". Mais contrairement à ce terme, "skull" est toujours associé au monde physique. Jamais il ne devient une simple représentation figurée de la mort.

L'inscription textuelle de ce mot dans les tragédies reflète nettement cette dimension physique et matérielle. Si "death's head" est un terme rare, "skull" est suffisamment présent pour qu'il soit possible de le considérer comme la marque distinctive d'un processus de mise en œuvre du sens largement invariant d'une tragédie à l'autre. Le sens emblématique du mot "skull" représente un processus sémiotique complexe, susceptible d'associer des réseaux sémantiques de manière contradictoire. Les textes dramatiques étudiés l'utilisent dans une perspective plus ouvertement ambivalente que *An Apology for Actors, A Survey of London* et dans le poème-diamant de *The Arte of English Poesie*. Bien que "skull" y soit régulièrement associé à des emblèmes de *memento mori*, il évoque toujours une violence sauvage qui défigure les visages, brise les têtes et rompt les normes socioculturelles qui caractérisent la vision emblématique de la mort dont il est paradoxalement le signe.

Dans *La Tragédie de l'athée*, par exemple, le crâne sous-tend le contraste entre des têtes vides et des têtes pleines. Les premières représentent des débauchés et à des athées et les secondes, des hommes intelligents et pieux. Le dramaturge prend soin de donner une dimension physique à ces emblèmes de mortalité. Par exemple, lorsque D'Amville vante sa sagesse et sa malice (ce qu'il fait avec une régularité marquée), il emploie systématiquement le mot "brain". En annonçant son projet de meurtre et d'usurpation à son complice, Borachio, l'athée a recours à ce terme :

> Thou shalt see my brain
> Make this but the induction to a point
> So full of profitable policy
> That it would make the soul of honesty
> Ambitious to turn villain.[1]

Par la suite, le cerveau du scélérat est mis en parallèle avec le crâne de la victime. Borachio, meurtrier du vieux Montferrers, fait allusion au crâne brisé lorsqu'il commente son acte tout en brandissant le caillou qui lui a servi d'arme : " I laid [a stone] i'the / Broken skull upo'the ground for's pillow, / Against the which they thought he fell and perished" (II. 4. 100-103). On peut penser que la "machine à décerveler" du Père Ubu est la lointaine héritière de cette

[1] *La Tragédie de l'athée*, I. 2. 235-239.

absurde et scandaleuse transgression. Cependant, il est plus intéressant de placer la tragédie de Tourneur dans le contexte chrétien qui prévalait à l'époque jacobéenne. En effet, la dislocation du corps signifiée par le crâne brisé de Montferrers est l'étape inaugurale d'un processus de réparation. Dans la dernière scène, le châtiment de l'athée inverse la transgression proposée lors du meurtre en rétablissant une justice poétique. L'un des juges commente la mort de D'Amville en des termes qui rappellent les propos de l'athée lorsqu'il vient de commettre son fratricide : "In lifting up the axe I think h'as knocked his brains out" (V. 2. 236-237). La hache qui devait servir à exécuter Charlemont a échappé des mains de l'athée et a brisé son propre crâne.

Ce processus de réparation ne concerne pas que *La Tragédie de l'athée*. Dans les cinq tragédies, la dimension emblématique indiquée par la définition de "death's head" et de "skull" (dans les sens 1b et 1c) représente une sorte de superstructure qui vient coiffer la violence associée à la tête humaine, afin de la sublimer en une image allégorique. Il faut pourtant remarquer que *La Tragédie de l'athée* est la seule pièce à utiliser "death's head" et à proposer un système allégorique univoque. Tourneur a repris le modèle constitué par le poème-diamant de Puttenham en encadrant la violence intrinsèque du crâne dans une intrigue à dimension rituelle. Les autres dramaturges s'inspirent plutôt de la vision ambivalente de la mort qui est illustrée par Stow. Leurs tragédies explorent la complexité sémantique du crâne, sans chercher à passer sous silence la violence que le système rituel est incapable de maîtriser.

II) "Skull", "shell", "skill" et "skin" : un programme sémantique commun

L'inscription textuelle du mot "skull" dans un texte anglo-saxon quelconque implique un réseau lexical étendu. D'autres termes reprennent la même thématique et donnent du mot "skull" une sorte de présentation indirecte. Ce reflet du crâne en filigrane, que l'on peut comparer à la présence du crâne dans les anamorphoses de la Renaissance, est un trait marquant de la littérature élisabéthaine tardive. Il se traduit souvent dans l'inscription textuelle de "shell", de "skin" et de "skill".

La définition de "shell" reflète les caractéristiques principales du mot "skull" tout en amplifiant certaines d'entre elles. Ce mot se réfère à une forme ronde ou creuse, comme l'indique l'*Oxford English Dictionary* : "[it is] applied generally to a hollow, spherical, hemispherical or dome-shaped object".[1] Dans des sens plus rares, "shell" s'inscrit dans le champ sémantique de la mort. Il est en effet en rapport avec la guerre et avec les pratiques

[1] *Oxford English Dictionary*, op. cit., "shell", vol. XV, p. 230 (section II).

funéraires : "Any of the thin plates of metal composing scale-armour. [...] A wooden coffin, esp. a rough and temporary one. Also a thin coffin of lead or other material to be enclosed in a more substantial one."[1] L'association de la coquille au crâne est sans doute un invariant culturel. En tout cas, elle est récurrente dans la mentalité anglaise de la Renaissance. Les Anglais de cette époque tendaient à considérer le corps et la tête comme des manières d'armures protégeant les organes intérieurs contre les agressions du monde. Mais le fait que "shell" se rapporte à l'idée de protection et d'intériorité ne signifie pas qu'il exprime nécessairement l'efficacité de ce contrôle. Le verbe "to shell" (ou "sheal") en témoigne, car il se rapporte à l'acte de retirer le contenu d'une coquille ("to remove a seed from its shell"). Il évoque également la perte d'une couche superficielle, soit par chute naturelle, soit par prélèvement ou arrachement ("to peel or to scale off"). Ce mot appartient par conséquent au champ sémantique de l'anatomie, qui constitue un thème très important dans la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne.

Cette connotation violente est reprise et développée par "skill" et par "skin". Dans son acception originelle, "skill" désigne l'acte de trier le vrai du faux, c'est-à-dire de faire une distinction. Ce sens aujourd'hui obsolète était encore vivant à l'époque élisabéthaine. Dans *The Gull's Hornbook* de Thomas Dekker, par exemple, l'expression "it skills not whether" apparaît à plusieurs reprises. Elle signifie "peu importe que" : elle met donc paradoxalement l'accent sur la notion de différence. En effet, le propos de Dekker est de tracer la ligne de démarcation qui sépare les sots des savants et les rustres des gens bien élevés. La description du crâne et la tête est un élément important dans cette satire des mœurs. Le passage suivant est particulièrement révélateur sur ce point :

> How ugly is a bald pate! It looks like a face wanting a nose, or like ground eaten bare with the arrows of archers: whereas a head all hid in hair gives even to a most wicked face a sweet proportion, and looks like a meadow newly married to the spring; which beauty in men the Turks envying, they no sooner lay hold on a Christian, but the first mark they set upon him, to make him know he's a slave, is to shave off all his hair close to the skull.[2]

"Skill" n'indique pas seulement une capacité à faire la différence. À cette époque comme aujourd'hui, ce terme renvoyait à l'idée de savoir-faire ou de capacité appliquée à un domaine bien précis : "the capacity of accomplishing something with precision and certainty, [...] cleverness, expertness."[3] En anglais élisabéthain, "skill" évoquait le don des artistes, des médecins et des guerriers (en particulier les escrimeurs), et aussi celui des rois et des

---

[1] *Oxford English Dictionary*, ibid., (articles III. 22 et V. 30).

[2] Thomas Dekker, *The Gull's Hornbook* (1608), Londres, De La More Press, 1904, p. 30.

[3] *Oxford English Dictionary*, op. cit., "skill", vol XV, p. 603 (sens 6a).

magiciens. Ces hommes sont dépositaires d'un savoir redoutable qui consiste à donner la mort. Cette résonance se retrouve dans les tragédies du corpus, où "skill" apporte parfois une aura mystérieuse à la violence mise en scène, à la manière de la tête de Méduse évoquée par Chapman.

"Skin" recèle une ambivalence frappante. Ce mot correspond à la peau et à l'écorce, c'est-à-dire à la couche superficielle qui recouvre un organisme vivant ou mort. Ici se trouvent combinés le découpage et l'exploration de la coquille corporelle, le tout nécessitant un savoir-faire touchant aussi bien à la médecine qu'à la magie et au pouvoir politique. Parce que "skin" suggère un processus de dissection où un corps livre ses secrets, il peut exprimer l'idée d'une violence aveugle et castratrice, manipulant la mort pour maîtriser les corps.

"Shell", "skin" et "skill" appartiennent donc bien au même réseau de sens que "skull". Le mot composé "skull-moss" montre que l'image de la pelure était susceptible de s'appliquer à la peau qui recouvre le crâne, et "skull-case" prouve que le crâne était bien associé à des structures enveloppantes protectrices. T. S. Eliot a repris "skull" et "skin" dans l'un de ses poèmes, "Whispers of Immortality", afin de mettre en relief leur thématique commune, telle qu'elle se présente dans de nombreux écrits élisabéthains. En évoquant John Webster, le premier quatrain de ce poème propose une sentencieuse méditation sur l'atmosphère sombre et tourmentée de ses tragédies :

> Webster was much obsessed by death
> And saw the skull beneath the skin.
> And breastless creatures under ground
> Leaned backward with a lipless grin.[1]

Ces vers saisissants renvoient en miroir toute la thématique macabre de *La Duchesse d'Amalfi*, et plus largement, celle de la tragédie élisabéthaine tardive et jacobéenne. Dans ce genre dramatique, "skin" implique un masque posé sur le corps et sur le visage tandis que "shell" fait allusion à tout ce qui vient enclore le corps ou ses organes dans des contenants, qu'il s'agisse des vêtements, d'un cercueil ou d'un crâne. Ces termes reprennent le principe de différenciation culturelle détenue par les mots étudiés (en particulier "skill"), mais ils sont indissociables d'une violence aveugle qui met à nu, déchire, lacère le corps humain.

Les tragédies du corpus utilisent souvent "skill", "shell" et "skin" afin de faire allusion à "skull", comme s'il s'agissait de leur point de référence caché. Bien que le rapport qui associe ce terme aux trois autres soit invisible, il structure leur réseau sémantique. En fait, "skull", "shell", "skill" et "skin" forment une nébuleuse sémantique qui reconstitue la forme du crâne

[1] T. S. Eliot, "Whispers of Immortality", in *Collected Poems 1909-1962*, Londres, Faber & Faber, 1963, p. 55.

en filigrane. L'étude comparée de leur étymologie confirme leur appartenance à une même thématique. En plus de cela, elle révèle que la dichotomie décrite plus haut correspond non seulement à l'imaginaire élisabéthain mais aussi à une conception archétypique de la mort. Le mot "skull" et les termes de même famille pourraient bien représenter le point neutre et ambivalent où la mort ensauvagée et la mort apprivoisée peuvent entrer en contact et se convertir l'une en l'autre, soit pour construire un discours allégorique à partir de la violence indifférenciée, soit au contraire pour faire sombrer les allégories de mortalité dans une confusion protoculturelle.

Je reviendrai plus loin sur la traduction de cette fracture thématique dans les textes des cinq tragédies. Il faut tout d'abord montrer qu'elle représente autre chose qu'une opposition de registres sémantiques qui serait simplement située dans le cadre d'un discours allégorique sur la mort. En réalité, cette fracture parcourt la langue anglaise en profondeur. Ceci se révèle si l'on s'intéresse à l'étymologie du mot "skull" et des termes de même racine.

III) La famille étymologique de "skull"

L'*Oxford English Dictionary* classe "skull" parmi les mots d'origine incertaine. Pourtant, les ouvrages étymologiques situent ce terme dans une famille dont les membres ont généralement comme syllabe initiale "sk" ou "sh".[1] "Skin", "shell", et "skill" appartiennent à ce registre, ainsi que "shrivel", "shroud", "scarf", "sky", "shield", "scabbard" ou encore "ship". D'autres termes apparemment sans lien avec ces derniers se révèlent appartenir à cette famille, comme "house", "sculpt" ou "husk". C'est une racine indo-européenne ("sq-") qui a donné naissance à ces différents termes. Elle correspond sans doute à un mot qui signifiait couper, séparer, trancher. Ce terme originel a donné naissance à plusieurs formes dérivées qui constituent les branches principales d'un arbre généalogique très ramifié.

Les racines associées à "sq-" se rapportent soit à un objet sphérique ou hémisphérique, soit à une surface pelable ou à une couverture cachant un support. D'un point de vue plus abstrait, ces racines correspondent aux notions de concavité, de mort, de dissimulation, de protection, d'agression et de séparation violente. Les variantes de la racine "sq-" sont présentées dans le tableau de la page suivante (figure 3).

[1] Cette étude étymologique se fonde sur un ouvrage édité par Ernest Klein, *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language* (Amsterdam, Londres, New York, Elsevier Publications Co., 1966-67).

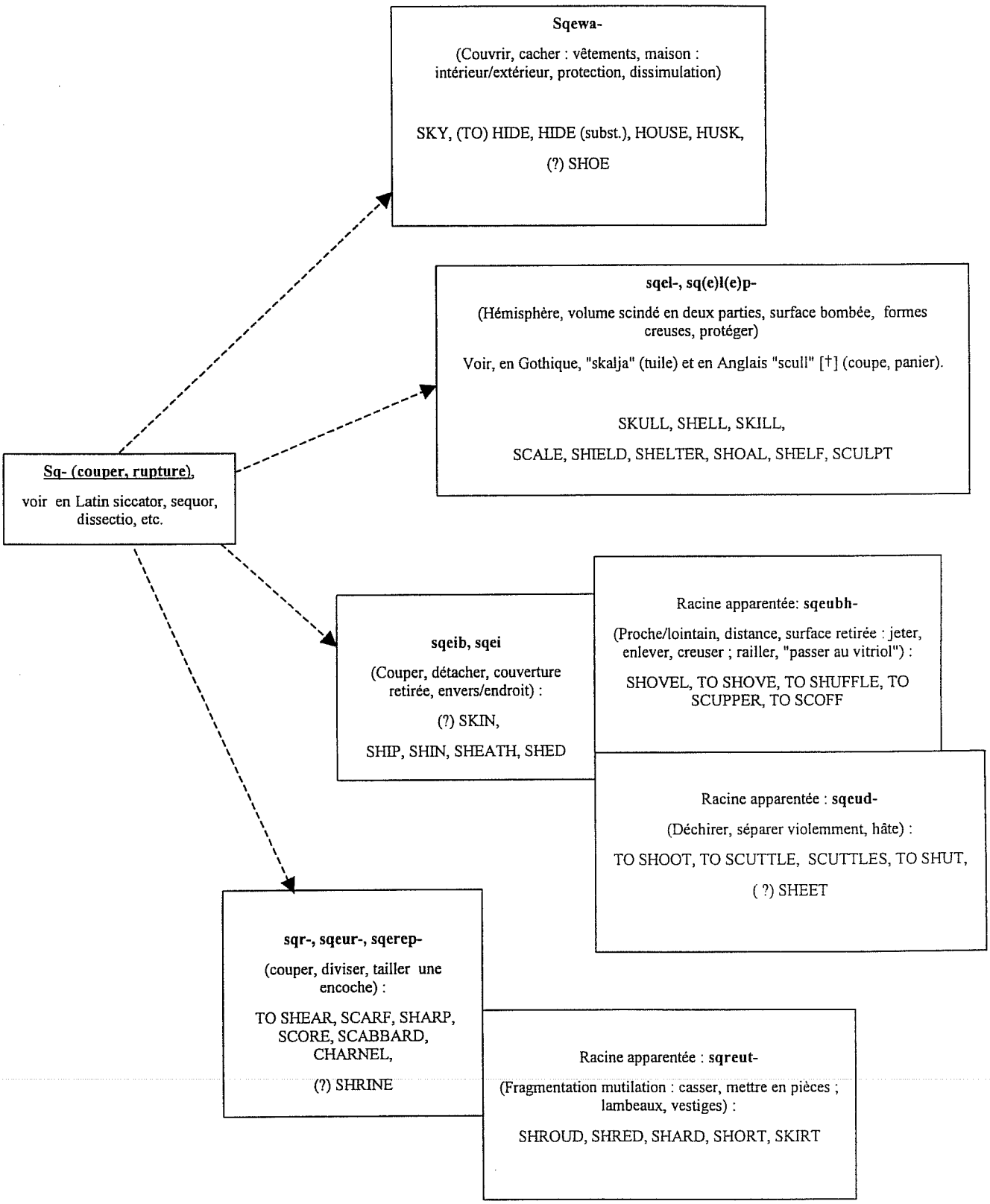


Figure 3 : La racine étymologique "sq-" et ses variantes (sens fondamentaux).

La racine "sqewa-", correspond à l'idée de cacher quelque chose à l'intérieur d'autre chose. Elle a donné "sky", "hide" et "house", peut-être aussi "shoe". Cette thématique fondamentale touche à des notions archétypiques. En effet, c'est une donnée universelle des représentations humaines que de considérer que le ciel et la maison protègent la tête, comme les vêtements abritent le corps. Mais cette protection est indissociable d'un envers inquiétant. La couverture formée par le ciel peut être considérée comme une source de violence, qu'il s'agisse simplement de forces naturelles aveugles (la pluie, le vent, la neige, les éclairs) ou que ces forces naturelles manifestent une force transcendante qui s'emploierait à châtier les hommes. Dans la tragédie élisabéthaine, les criminels sont souvent observés par une divinité située dans les cieux, qui observe leurs agissements secrets. Alors que les hommes ferment les yeux sur leurs malversations, le regard de la transcendance les scrute et perturbe leur conscience.[1]

Comme la précédente, la racine "sqel-" renvoie à la notion de protection et d'agression. De plus, elle se rapporte à la courbure et la sphéricité tout en exprimant l'idée d'une matière mince, analogue à une coquille d'œuf.[2] En Gothique, par exemple, "skalja" dénommait la tuile. Ce terme correspond à une surface incurvée sans épaisseur, destinée à prévenir l'infiltration de l'eau dans une habitation. En vieux norvégien, "scealu" signifiait "coquille", et "scala", "gobelet". Ces termes renvoient donc à des sphères coupées en deux pour former des récipients. D'un point de vue archétypique, le crâne et le gobelet impliquent tous deux la dichotomie du creux et du plein. Dans certaines légendes, les Vikings célèbrent leurs victoires en buvant le vin dans les crânes de leurs vaincus. Il n'est donc pas surprenant que "skull" appartienne à cette filiation étymologique, tout comme "shell" et "skill".

"Scale" appartient également à ce groupe étymologique, du moins dans le sens d'écaille et dans celui de balance. Le troisième sens ("échelle", "degré") ne provient pas du scandinave "skal" mais du latin "scalae". À l'époque élisabéthaine, les caractéristiques notionnelles de "scale", dans son sens "d'écaille" comme dans son sens de balance, avaient déjà été associées à celles qui sont représentées par ce mot dans son troisième sens. Dans les tragédies du corpus, "scale" implique à la fois une surface, une pesée et la notion de "degré" hiérarchique.

Une autre variante de cette racine, "sqeib-" (ou "sqei-"), reprend la dénonciation du caractère trompeur des surfaces. De manière générale, la notion de protection ou de

---

[1] Ce stéréotype rétributif est central dans *La Tragédie de l'athée*. Il structure également *Hamlet* et *La Tragédie du vengeur*. Dans *Le Roi Lear*, il est inversé de manière à suggérer l'absence de ce regard accusateur et la vacuité du ciel.

[2] Ces notions ne sont jamais explicitement mises en valeur dans *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*, mais l'étude comparée des termes concernés permet de préciser le sens général de cette racine (c'est-à-dire trancher ou scindre).

couverture suggérée par la racine "sqewa-" est ici inversée, car elle cède place à une sorte de découpage qui prive le support caché de son revêtement. Cette racine a donné "sheath" ou "to shed", termes qui renvoient à l'idée de muer ou de trancher.

Les dictionnaires donnent à "skin" une origine scandinave sans le rattacher à la famille étymologique en question. Il y appartient probablement puisque son programme thématique se rapproche très nettement de celui des autres mots du tableau. En tant que substantif, il renvoie à une surface plane ou incurvée (comme "shelf" ou "shield"), et aussi à l'écorce et à la peau (comme "to shed"). En tant que verbe, il exprime l'acte de dépecer un être vivant ou d'écorcer un végétal. On retrouve donc le sens fondamental de la racine "sq-". Le tableau montre que la racine "sqeib-" a manifestement des connotations violentes. D'autres branches de cet arbre étymologique s'orientent également dans cette direction. "Sqeud-" et "sqeubh-", correspondent respectivement à l'arrachement, à la séparation violente ("shut", "skittish") et à un processus de cassure ou de dislocation. Ce processus est parfois explicitement associé à la mort sauvage ou à la maladie ("shoot", "scuttles"). De la base "sqr-" sont issus des termes ayant une connotation similaire qui mettent l'accent sur l'idée de fragmentation et de mort ("shard", "shred", "shroud", etc.).

Les mots appartenant à cette famille étymologique possèdent manifestement les propriétés sémantiques dégagées dans l'étude lexicale donnée plus haut. Ils correspondent souvent à un objet incurvé, c'est-à-dire à un contenant qui peut être plein ou vide. Souvent aussi, ils se rapportent à l'acte de recouvrir quelque chose d'une peau ou au contraire de trancher ou d'arracher une surface pour révéler ce qu'elle recouvre. Sur un plan plus conceptuel, ils reprennent l'idée de trier, de discriminer, de distinguer le vrai du faux ou au contraire de dissimuler quelque chose. Ce champ sémantique a également un aspect dynamique. "Skill" ou "scale", par exemple, peuvent être des substantifs aussi bien que des verbes. Dans ce cas, ils se rapportent à un acte qui accomplit une transformation de la matière. Cette transformation peut impliquer un processus de construction ou de destruction, et elle s'inscrit dans la perspective des rituels. "Shrine", "shroud", "house", "shell" et "skull" situent le discours dans le cadre archétypique du lieu sacré, des pratiques funéraires ou de la notion éminemment culturelle de vêtement. La dissection à laquelle se réfère "skill" et "skin" est tout-à-fait apte à refléter dans le langage la vision allégorique du *memento mori*. En effet, l'anatomiste de la Renaissance est à la fois un bourreau, un philosophe et un officiant. Son travail consiste à retirer la peau du cadavre pour dévoiler son intériorité mais aussi à connaître les secrets du corps humain et à mettre en œuvre une justice punitive. De même, "skull" et "shell" peuvent être considérés comme les réceptacles sacrés dans lesquels la mort sauvage est contenue et

maîtrisée. En même temps, ces termes illustrent un processus de différenciation entre le bien et le mal, le savoir et l'ignorance, le vrai et le faux.

Mais le sens qu'ils proposent est toujours réversible, soit parce qu'ils détiennent un programme sémantique ambivalent, soit parce qu'ils sont l'antithèse d'un autre terme de cette famille étymologique. "Skill" et "skin", par exemple, renvoient à la fois à l'art sacré de la dissection et à un déchaînement de cruauté. Et si "skull" et "shell" indiquent une complétude sphérique, "scarf", "shrivel" et "shred" mettent au contraire l'accent sur la fragmentation. Ces oppositions sémantiques secrètes mettent en relief la fragilité, la violence, l'éphémère et l'absence, jetant le doute sur la valeur protectrice de certaines formes culturelles : la maison, le crâne, le cercueil, le vêtement. Au fond, ce qui est mis en danger par cette confrontation de thèmes antagonistes, c'est la notion de distinction binaire entre le vrai et le faux ou l'intérieur et l'extérieur.

Dans les tragédies du corpus, "skull", "shell", "skill" et "skin" sont enchâssés dans le discours que les pièces tissent autour du crâne, de la tête et de la mort sauvage. Il s'agit d'éléments rares qui fonctionnent selon le mode de la dispersion. Il n'y a jamais plus de cinq occurrences du même terme, bien que trois d'entre eux au moins soient toujours présents dans un même texte. Certains, par contre, peuvent n'y apparaître qu'une seule fois. Par exemple, "skull" n'a qu'une occurrence isolée dans *La Duchesse d'Amalfi*, tandis que "skin" et "skill" y figurent respectivement à cinq et à trois reprises. Les autres mots sont plus sporadiques encore dans cette tragédie. Ils forment une sorte de subconscient textuel où les tensions de l'intrigue sont reprises à l'arrière plan.

CHAPITRE II : La famille étymologique de "skull" dans les cinq tragédies

I) "Skull" et "shell" dans les cinq tragédies : entre violence sauvage et rituels de protection

Dans les textes des tragédies, "shell" et "skull" reflètent une fascination pour des volumes hémisphériques creux recouverts d'une protection et exposés à la violence. Concrètement, ces volumes peuvent prendre la forme de crânes décharnés, de têtes grimaçantes ou maltraitées, mais aussi du corps tout entier ou encore d'organes tels que le cœur et les yeux. De plus, il faut tenir compte des enveloppes abritant ces éléments corporels. En effet, "shell" et "skull" impliquent la peau, la chevelure, les vêtements, ainsi que la couronne, le cercueil, le heaume, et même la maison. Le traitement rituel de la mort est toujours au centre de ce contexte thématique, bien qu'il n'en résume pas à lui seul la signification.

I. 1) *La Tragédie de l'athée* et *Le Roi Lear*

Dans *La Tragédie de l'athée*, les notions qui sous-tendent l'association du crâne et de la coquille sont placées dans la perspective didactique et satirique du *memento mori*. "Skull" figure à plusieurs reprises dans le texte alors que "shell" en est absent. Pourtant, Tourneur utilise le thème de la coquille pour amplifier la dimension emblématique qu'il attribue au crâne, en jouant sur la notion de protection face à une agression.

Lors du meurtre de Montferrers, l'intériorité représentée par le crâne est brisée, le cerveau étant mis à nu. L'ensemble de ce passage montre que les limites sacrées qui défendent la tête d'un homme se sont effacées, et que la distinction du contenant et du contenu est gravement menacée. L'expression "broken skull" exprime à la fois ce désordre et le remède qui peut le combattre. Si l'adjectif "broken" mobilise la dimension violente de la racine "sq-", le substantif auquel il est associé défend l'intégrité physique du corps et la notion de différence. Le mot "skull" s'inscrit donc ici dans une perspective allégorique où les lois sacrées du corps collectif ne perdent jamais réellement leur pertinence. *La Tragédie de l'athée* met cette continuité en valeur tout au long de l'intrigue, car la transgression commise par D'Amville fait l'objet d'un processus de justice poétique centré sur la loi du talion. Dans le dernier acte, l'effraction crânienne à laquelle se livre D'Amville en II. 4 se retourne contre lui, agressant sa propre intériorité : "In lifting up the axe I think he's knocked his brains out" (V. 2. 236-237). En dévoilant l'intériorité crânienne de l'athée, Tourneur couronne un processus de distinction axiologique harmonieux où la violence de la racine étymologique "sq-" est convertie en son contraire.

La scène du cimetière de *La Tragédie de l'athée* (IV. 3) joue un rôle central dans cette perspective eschatologique. Les occurrences du mot "skull" y annoncent nettement l'encadrement de la violence sauvage au moyen du rituel judiciaire mis en œuvre dans le dernier acte. Charlemont a tué Borachio, qui voulait l'assassiner traîtreusement. Il cherche un sanctuaire pour échapper aux conséquences légales de cet acte meurtrier. Dans le cimetière, il surprend Languebeau et Soquette en pleine débauche. Ceux-ci s'enfuient, abandonnant derrière eux un déguisement de carnaval. Charlemont s'en empare pour se dissimuler puis décide d'aller se cacher dans un ossuaire :

> What ha'we here? A sheet, a hair, a beard? What end was that disguise intended for? No matter what–I'll not expostulate the purpose of a friendly accident. Perhaps it may accommodate my scape. I fear I am pursued: for more assurance I'll go hide me here i'th' charnel house, that convocation-house for dead men's skulls.[1]

Ce lieu constitue un sanctuaire où le meurtrier peut trouver refuge en toute impunité. L'étrange expression "convocation-house for dead men's skulls" peut se traduire par "le parloir où conversent les crânes des hommes morts". Ce refuge sacré est une coquille contenant des crânes. Il permet à Charlemont d'échapper à ses ennemis mais également d'entrer en contact avec des forces transcendantes disposées à prêter main-forte aux hommes justes. Le cocon formé par cette enveloppe funéraire l'aide aussi à progresser dans la maîtrise de lui-même et à devenir un homme parfait. Dans cet épisode-clé, le héros approfondit sa méditation sur la mort, qui n'était jusque-là qu'un discours abstrait, voire, dans certains passages, une déclamation conventionnelle.[2]

Sur le plan lexical, le passage cité plus haut se conclut sur une curieuse substitution. En effet, l'évocation du crâne (qui est associé à l'ossuaire, et donc, implicitement, à la coquille) aboutit à remplacer le mot "skull" par son jumeau sémantique, "death's head" :

> *Charlemont.* [...] I fear I am pursued: for more assurance I'll go hide me here i'th' charnel house, that convocation-house for dead men's skulls.
> [*To get into the charnel-house he takes hold of a death's head; it slips and staggers him.*]
>
> Death's head, deceiv'st my hold? Such is the trust to all mortality.
> [*Hides himself in the charnel-house.*][3]

Dans ce tour de passe-passe sémantique, le crâne mis en scène change de signifié en l'espace de quelques phrases. Après la scène IV. 3, "skull" disparaît du texte au profit de termes plus neutres du point de vue sémantique ("brain" et "head" par exemple).

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, IV. 3. 69-75.

[2] Voir par exemple, au début de cette scène, les vers 3 à 20.

[3] *La Tragédie de l'athée*, IV. 3. 76. Les italiques figurent dans le texte originel.

Les pièces du palais de D'Amville servent généralement de lieu scénique dans *La Tragédie de l'athée*. Comme le charnier, elles représentent des coquilles protectrices, mais celles-ci abritent le péché et non l'innocence. Ces lieux clos permettent aux âmes perdues de la pièce de se livrer à des activités fort peu recommandables. En IV. 1, par exemple, Sébastian évoque l'escargot et sa coquille pour commenter une broderie tissée par Cataplasma, en donnant à cet animal une dimension érotique : "the snail [...] should ha'been wrought with an artificial laziness, doubling his tail and putting his horn but half the length." La dimension licencieuse de cette citation est évidente, mais l'escargot n'est pas seulement un symbole traditionnel de puissance sexuelle, comme le dit George Parfitt, l'éditeur de la pièce.[1] Il constitue aussi un signe d'enfermement et de dissimulation. Les débauchés, dans leur abri domestique, sont comme une sorte de masse putride enfermée dans un vase clos.

Mais la justice poétique qui guide l'intrigue n'est pas réellement bafouée. Alors que l'ossuaire est une forme indestructible, ces coquilles protégeant la luxure peuvent être brisées à tout moment. Cataplasma, Sébastian et leurs comparses finissent par voir une porte s'ouvrir à grand fracas, et ils doivent alors répondre de leurs actes devant l'autorité. La violence mise en jeu lors de cette intrusion ne saurait être considérée comme un mal condamnable. La fracture de la coquille doit ici être considérée comme réparatrice car elle efface la trace horrible laissée dans l'esprit des spectateurs par les mots "broken skull" lors du meurtre de Montferrers.

En somme, dans *La Tragédie de l'athée*, "skull" correspond à un schème de transgression et de réparation où la thématique de "shell" a une fonction centrale. Au cours de l'intrigue, la contradiction qui oppose le creux et le plein se résout progressivement pour construire une vision du monde fondée sur la justice et l'harmonie des contraires. Le mot "skull" disparaît du texte de la tragédie parce que son programme sémantique est trop lié à la violence sauvage pour s'inscrire dans une *coincidentia oppositorum*.

Le Roi Lear partage avec *La Tragédie de l'athée* un certain nombre de ressemblances thématiques. Comme Montferrers, Lear et Gloucester sont victimes d'une violence qui moleste leurs têtes. Le premier subit l'assaut des forces de la nature et le second celui de ses ennemis. Ce processus d'agression est placé sous le signe de la coquille et du crâne, et il se complète d'une dimension eschatologique où les personnages sont mis en contraste selon un principe de distinction axiologique. Ce processus implique, dans les deux tragédies, une mise en œuvre de la *coincidentia oppositorum*. Cependant, là où Tourneur fait l'apologie du

[1] *La Tragédie de l'athée*, IV. 1. 28-31. Voir Parfitt, *The Plays of Cyril Tourneur*, op. cit., p. 161.

memento mori à travers une présentation contrastée de la mort, Shakespeare, de manière caractéristique, propose deux discours parallèles et contradictoires fondés sur ce thème culturel.

Le Roi Lear utilise "skull" et "shell" avec parcimonie : le premier est absent de la tragédie et le second ne s'y inscrit qu'à une occasion. Néanmoins, l'intrigue cite souvent le programme sémantique de ces deux mots afin d'indiquer la destruction qui affecte le protagoniste, puis, à partir du quatrième acte, pour souligner l'extrême fragilité du processus de guérison dont il fait l'objet. Lors de la résurrection éphémère que connaît Lear, Cordélia compare sa tête chenue à un heaume aminci :

> Had you not been their father, these white flakes
> Did challenge pity of them. Was this a face
> To be opposed against the warring winds?
> To stand against the deep dread-bolted thunder
> In the most terrible and nimble stroke
> Of quick, cross lightning? To watch–poor perdu!
> With this thin helm?[1]

Tout, dans ce passage, renvoie implicitement a "skull" et à "shell", en jouant sur différentes nuances de sens. L'expression "white flakes", désigne la tête de Lear, et "thin helm" prive cette enveloppe crânienne de toute solidité. Cette description superpose une tête ridée coiffée de cheveux blancs à une enveloppe creuse qui se délite en écailles. En fait, le texte de ce passage évoque indirectement "skull", non seulement dans le sens de crâne, mais aussi dans celui de la protection destinée à la tête, puisque le heaume décrit par Cordélia correspond à "skull" dans le sens de la pièce d'armure dénommée la "secrète". L'expression "poor perdu" insiste sur le thème de l'armure, ajoutant à la notion d'agression et de protection celles de danger, d'isolement et d'égarement. On retrouve par conséquent le programme sémantique de "shell", qui sous-tend également le passage où le roi souligne qu'il est placé dans une sorte de cercueil :

> You do me wrong to take me out of the grave,
> Thou art a soul in bliss; but I am bound
> Upon a wheel of fire, that my own tears
> Do scald like molten lead.[2]

Le premier vers reprend l'acception funéraire de "shell" dans un contexte ambigu puisque Lear évoque une exhumation qui, selon lui, ne devrait pas avoir lieu. Les vers suivants reprennent cette thématique violente. En voulant entourer Lear des protections martiales et funéraires dues à son rang, Cordélia le projette de nouveau au cœur de la violence sauvage.

---

[1] *Le Roi Lear*, IV. 7. 30-36 (c'est moi qui souligne).

[2] *Le Roi Lear*, IV. 7. 45-48.

Ainsi cet amalgame entre différentes images issues du champ notionnel étudié reprend et synthétise ce que la pièce n'a cessé de suggérer depuis le premier acte. En effet, l'évocation du heaume protecteur par Cordélia donne l'écho des moqueries du Fou en I. 4 et en I. 5. Les paroles de ce personnage font déjà allusion à la coquille, à la tête et au crâne, dans un contexte marqué par une recherche didactique de la vérité, mais aussi par la fragilité des protections humaines face à la violence.

En I. 4, le Fou multiplie les allusions à la tête chauve ou vide, ainsi qu'à la couronne que Lear a abandonnée aux deux filles ingrates. S'adressant à Kent, il commence par comparer ce signe de pouvoir à son propre bonnet ("you were best take my coxcomb", I. 4. 95). Ces allusions répétées à la tête et à sa protection sont évidemment indissociables du crâne et de la coquille. L'inscription textuelle de "shell" et de "sheal" engagent Lear à se voir tel qu'il est. Comme l'indiquent les topoi élisabéthains associés à la connaissance de soi, le crâne permet à l'observateur de comprendre quel est son vrai visage, et de faire la différence entre illusion et réalité.

Montrant Lear du doigt, le Fou s'exclame : "that's a sheal'd peascod" (I. 4. 197). Du point de vue étymologique, "sheal" est très proche de "shell" dans son acception verbale (énucléer, vider une coquille). La coquille végétale représentée par la cosse de pois vide implique une accusation mordante : en donnant tout à ses deux filles ingrates, Lear s'est vidé de toute substance. Plus loin, le Fou évoque les animaux qui savent échapper à leurs prédateurs en s'enfermant dans une enveloppe osseuse :

> *Fool.* Dost know how the oyster makes his shell?
> *Lear.* No.
> *Fool.* Nor I neither, but I can tell why a snail has a house.
> *Lear.* Why?
> *Fool.* Why, to put's head in; not to give it away to his daughters, and leave his horns without a case.[1]

Lear se révèle incapable de se protéger de la destruction qui le menace de toutes parts, et il subit une dégradation physique et mentale irrémédiable. Tout au long de l'intrigue, la fragilité de la tête et des yeux revient en leitmotiv. Parce qu'elle est aussi mince qu'une coquille d'œuf, la tête de Lear risque de laisser échapper sa substance intérieure lorsqu'elle est soumise à un processus d'agression.

Cet éclatement est consubstantiel à un égarement du sens que l'intrigue se propose d'amender par l'intermédiaire du crâne et de la coquille. Dans une certaine mesure, par conséquent, *Le Roi Lear* adopte le fonctionnement sémiotique de *La Tragédie de l'athée*. En

[1] *Le Roi Lear*, I. 5. 25-30.

effet, les têtes de Lear et de Gloucester sont soumises à un traitement des plus violents. La première est fictivement vidée de contenu et la seconde est physiquement privée des globes oculaires qu'elle abrite. Comme le meurtre de Montferrers, cette double transgression sert incontestablement d'amorce à un processus de rétablissement de l'ordre moral obéissant à un principe de justice poétique.

Il est significatif que l'évocation de la tête vide et de la tête brisée domine un passage précédant la guérison de Lear. Oswald est sur le point de mettre Gloucester à mort :

> *Oswald.* A proclaim'd prize! Most happy!
> That eyeless head of thine was first framed flesh
> To raise my fortunes. Thou old unhappy traitor,
> Briefly thyself remember: the sword is out
> That must destroy thee. [...] [*Edgar interposes*]
> *Edgar.* Good gentleman, go your gait, and let poor volk pass. An chud ha' bin zwaggered out of my life, 'twould not ha' bin zo long as 'tis by a vortnight. Nay, come not near th' old man; keep out, che vor ye, or ise try whether your *costard* or my ballow be the harder: ch'ill be plain with you.[1]

Ce passage implique une mise en œuvre de la justice poétique. Edgar, en s'interposant, veut défendre son père contre Oswald, et il menace de s'en prendre à la tête de l'agresseur. Dès lors, il convertit la violence éveillée par ce dernier en un acte justicier dont la valeur morale est aussi évidente qu'incontestable.

"Shell" et "sheal'd" pourraient eux aussi représenter un signe cathartique dans ce texte dramatique. Comme "skull" dans *La Tragédie de l'athée*, ces mots sont le réceptacle du sens et ils recueillent un message allégorique. En effet, ils dépassent la violence aveugle en l'encadrant dans une forme monumentale. Mais *Le Roi Lear* ne se résume pas à une simple justification de l'ordre culturel par l'intermédiaire du crâne ou de la coquille. La violence qui agresse Lear et Gloucester est aveugle et pernicieuse, et surtout, elle préexiste à une justice poétique fragile et problématique.

Le thème de la tête vidée de son contenu sape discrètement la résurrection de Lear, comme elle mine la reconquête entreprise par Kent, Cordélia et Edgar. Lorsque ce dernier revient en chevalier dans la scène finale, l'armure qui l'abrite est peut-être le signe d'une perte d'identité et non d'une protection sacrée. Son nom, dit-il, a été détruit par la traîtrise : "by treason's tooth bare-gnawn, and canker-bit" (V. 3. 121). Dès lors, la description de Lear par Cordélia, où l'armure a déjà une dimension protectrice ambiguë, devient rétrospectivement signe de mort sauvage et de dispersion du sens. De manière générale, "shell" et les mots qui reflètent les thèmes de son programme sémantique placent la pièce dans une ambiance instable et

[1] *Le Roi Lear*, IV. 6. 223-239 (c'est moi qui souligne).

changeante où tout retour à l'ordre et à l'univocité du sens est compromis par la pression de la violence aveugle.

I. 2) *La Duchesse d'Amalfi, Hamlet* et *La Tragédie du vengeur*

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, *Hamlet* et *La Tragédie du vengeur*, l'inscription textuelle des deux mots considérés se rapproche plus de celle du *Roi Lear* que de celle de *La Tragédie de l'athée*. Certes, ces pièces ne renoncent nullement à exalter la dimension rituelle du mot "skull" et de "shell", qui est si importante chez Tourneur. Mais elles lui superposent une autre dimension. Au lieu de sublimer la violence implicite contenue dans le programme sémantique des mots étudiés, elles mettent en évidence une barbarie invincible.

Le texte de *La Duchesse d'Amalfi* génère un effet de sens fondé sur la dichotomie du contenant et du contenu tout en jouant sur le thème de la protection et de l'agression. Cette dichotomie traduit incontestablement la symbolique du *memento mori*. L'interdit de mariage imposé à la Duchesse se cristallise souvent en une image macabre, celle du corps du mari défunt enveloppé dans un linceul métallique. Tout au long de l'intrigue, ce cercueil exalte la maîtrise du désir tout en illustrant la force sacrée des interdits patriarcaux. L'expression "sheet of lead", régulièrement associée à "bones" et à "husband", est reprise en écho au fil de l'intrigue. Ce cercueil de plomb reprend l'un des sens du mot "shell" ("a thin coffin of lead or other material to be enclosed in a more substantial one").[1] "Sheet" se rattache à la famille du mot "skull", comme le montre le tableau des formes étymologiques (voir page 124).

"Heart" fait également partie de ce réseau de sens. Dans cette tragédie, le cœur humain est explicitement associé au linceul et au cercueil de plomb. Ce contenant globulaire clos enferme des matières dangereuses ou il les laisse au contraire s'échapper vers l'extérieur. Selon Ferdinand, le cœur de la Duchesse est un boulet creux rempli d'un feu inextinguible qui est celui de la luxure :

> *Ferdinand.* Thou art undone;
> And thou hast taken that massy sheet of lead
> That hid thy husband's bones, and folded it
> About my heart.
> *Duchess.* Mine bleeds for it.
> *Ferdinand.* Thine? Thy heart?
> How should I name it but a hollow bullet
> Filled with unquenchable wildfire?[2]

En associant le corps et ses organes à une mort ritualisée, "heart" et "sheet of lead" mettent en exergue l'union du contenant et du contenu. Ils renvoient à une loi patriarcale présentée

[1] C'est la définition de l'*Oxford English Dictionary*, citée plus haut.

[2] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 2. 140-142.

comme sacrée, et donc comme imprescriptible. En raison de leur dimension emblématique, ces éléments textuels peuvent être considérés eux-mêmes comme des contenants, car ils ont pour fonction de recueillir et d'illustrer les topoi associés au *memento mori*.

L'unique occurrence du mot "skull" renvoie à la même loi que le cercueil saturnien enfermant le cadavre du Duc, et il a lui aussi une dimension emblématique essentielle. Ce mot intervient au moment où les amants sont contraints de dissoudre à jamais leur union :

> *Duchess*. Let me look upon you once more, for that speech
> Came from a dying father: your kiss is colder
> Than that I have seen an holy anchorite
> Give to a dead man's skull.
> *Antonio*. My heart is turn'd to a heavy lump of lead,
> With which I sound my danger: fare you well.[1]

Ce passage possède une dimension rétributive assez évidente, puisqu'il met fin à une transgression tout en instaurant un temps de mortification. Mais si l'inscription du mot "skull" propose une évocation allégorique de la mort inspirée de la Vanité, ceci n'épuise pas la signification du passage. Contrairement à Tourneur dans *La Tragédie de l'athée*, Webster n'utilise pas le crâne pour symboliser une loi patriarcale à la fois protectrice et rassurante. Dans *La Duchesse d'Amalfi*, "skull" implique une loi arbitraire où le *memento mori* n'a que l'apparence extérieure de la justice. En effet, la séparation et la mortification qui frappent les personnages leur sont dictées par des tyrans.

Il y a ici une utilisation subtile de la racine étymologique "sq-". Car le sens fondamental de celle-ci est utilisé par Webster pour évoquer une fracture de l'ordre culturel régi par le crâne, si du moins ce dernier représente bien un signe allégorique renvoyant à une loi transcendante. Or, le passage de la séparation dépasse ces considérations en suggérant une distance infranchissable entre l'idéal du *memento mori* et les réalités humaines. Le premier terme de cette dichotomie est représenté par l'emblème de l'ermite donnant un baiser au crâne. Le second correspond au baiser d'adieu de deux personnes qui s'aiment, mais il s'agit également du dernier baiser avant la mort, voire d'un baiser donné par la mort elle-même. Ainsi "skull" marque-t-il le moment où la pièce s'écarte nettement du message dogmatique affirmé au moyen du cœur et du linceul de plomb.

L'emblème de l'ermite au crâne a bien une dimension sacrée, mais le mot "skull", logé au cœur du texte, est un élément sémantique perturbateur. Il est mis en parallèle avec le cœur de plomb d'Antonio ("my heart is turn'd into a heavy lump of lead"). Ce dernier est le signe d'une intériorité outrageusement envahie, violée même, par une substance dangereuse. En marquant

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 5. 102-108.

la séparation des amants du signe "sq-", "skull" n'est pas source de sérénité mais au contraire de frustration et de douleur. En raison de ce clivage, le passage cité donne lieu à un examen rétrospectif des signes symboliques associés au Monument et au *memento mori*. À partir de cet épisode, le cercueil et le cœur deviennent nettement les symboles d'une oppression inique. De manière générale, les formes closes qui dominent le texte cessent de symboliser l'ordre et la mesure pour évoquer un univers littéralement irrespirable, où le pouvoir exercé par Ferdinand et le Cardinal sur les amants prend l'aspect d'une tyrannie brutale et sans raison.

Cette inversion est préparée par d'autres épisodes, par exemple lorsque la Duchesse demande à Ferdinand d'intervenir pour empêcher un scandale de salir son nom. Elle veut en fait savoir si le Duc a eu vent de son mariage :

> *Duchess.* [...] I am to have private conference with you
> About a scandalous report is spread
> Touching mine honour.
> *Ferdinand.* Let me be ever deaf to't:
> One of Pasquil's paper-bullets, court-calumny,
> A pestilent air, which princes' palaces
> Are seldom purg'd of. Yet say that it were true,
> I pour it in your bosom, my fix'd love
> Would strongly excuse, extenuate, nay, deny
> Faults, were they apparent in you. Go, be safe
> In your own innocency.
> *Duchess.* [*Aside*] O bless'd comfort!
> This deadly air is purg'd.[1]

Ici encore, le programme sémantique de "shell" sous-tend le texte de la tragédie, plaçant la dialectique du contenant et du contenu dans une situation ambiguë. "Pasquil's paper-bullets" correspond à des mazarinades que les Italiens de la Renaissance romaine attachaient à une statue antique. Ces libelles sont ici comparés à des boulets creux contenant le poison de la calomnie. Il s'agit donc de coquilles remplies d'un fluide dangereux. Dans le même esprit, Ferdinand explique que les palais princiers renferment une substance mortifère. L'expression "I pour it in your bosom" implique d'ailleurs toutes les enveloppes corporelles, tous les tombeaux et tous les organes qui sont remplis d'une substance empoisonnée. Ici encore, par conséquent, l'intégrité sacrée du Monument est brisée. Au lieu de renvoyer à un péché qu'il faut dénoncer et châtier, le tombeau ouvert et le boulet creux symbolisent le viol de l'intériorité et la perte du sens. L'égarement de Ferdinand après le meurtre de sa sœur confirme la ruine du *memento mori* en rappelant ce thème inquiétant : "The wolf shall find her grave and scrape it up; / Not to devour the corpse, but to discover / The horrid murder" (IV. 2. 380-383).

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi* , III. 1. 56–66.

En somme, dans *La Duchesse d'Amalfi*, "skull" renvoie aux codes génériques de la Vanité tout en indiquant la présence d'une cruauté irrationnelle. De plus, cette tragédie reprend le principe d'emboîtement indiqué par le mot "shell" dans son sens funéraire ("a thin coffin of lead or other material *to be enclosed* in a more substantial one") afin de suggérer que les emblèmes de mortalité doivent être interprétés selon différentes perspectives. En apparence, le cœur, le cercueil et le crâne sont des réceptacles qui contiennent un sens dogmatique fondé sur la sacralisation de la mort. Mais en fait, ils dénoncent les préceptes du *memento mori* comme une tyrannie fondée sur l'asservissement des emblèmes de mortalité à une stratégie machiavélique fondée sur la violence aveugle.

La Tragédie du vengeur et *Hamlet* utilisent "shell" et "skull" de manière explicite, c'est-à-dire que ces termes sont inscrits dans les textes dramatiques. *La Tragédie du vengeur* évoque la dichotomie du contenant et du contenu dans une perspective satirique exacerbée, qui propose, en simple trompe l'œil, une illustration didactique du *memento mori*. La comparaison du corps humain à une coquille vide reflète explicitement une dénonciation satirique stéréotypée. Dans sa première méditation sur le crâne, Vindice le dénomme "shell of death" tout en accusant le Duc de n'être qu'un contenant osseux pour des humeurs corrompues :

> O that marrowless age,
> Would stuff the hollow bones with damn'd desires,
> And 'stead of heat kindle infernal fires
> Within the spendthrift veins of a dry Duke,
> A parched and juiceless luxur.[1]

Le crâne placé devant Vindice s'inspire des tableaux allégoriques de mortalité (par exemple *Les Ambassadeurs* de Holbein) dans la mesure où il témoigne de la vacuité du corps humain et de la vanité de ses apparats. Cette présentation satirique du corps réapparaît lorsque Vindice présente sa mère comme une coquille contenant la luxure. Elle prend cette fois-ci une tonalité judiciaire plus précise. Gratiana a cédé aux injonctions immorales de Piato, ce que le Vengeur commente en ces termes : "in that shell of a mother breeds a bawd" (IV. 4. 10).

Dans cette tragédie, "shell" et "skull" ne se bornent nullement à produire un sens univoque de nature emblématique. En jouant à plaisir sur la dichotomie du plein et du creux, *La Tragédie du vengeur* s'éloigne des considérations dogmatiques proposées par le *memento mori*. La troisième et dernière occurrence textuelle de "shell" le montre bien. Au début de la scène III. 3, Vindice montre Gloriana maquillée à Hippolito. Même si le meurtre du Duc est présenté comme une vengeance punitive fondée sur la correction des mœurs, "shell" prend ici

[1] *La Tragédie du vengeur*, I. 1. 5-9.

une valeur sémantique différente. Car dans ce passage, le référent du mot a radicalement changé tandis que les termes de la description satirique sont bizarrement inversés :

> [...] 'Twill be worth
> Three velvet gowns to your Ladyship–known?
> Few Ladies respect that–disgrace? *A poor thin shell*,
> 'Tis the best grace you have to do it well.[1]

Le sens explicite de ces vers est très clair : l'honneur et la chasteté ne sont que des coquilles vides. Mais ce passage peut se lire d'une autre manière si l'on associe l'expression "a poor thin shell" au crâne et non à "disgrace". Dans ce cas, cette expression désigne la coquille osseuse qui est déguisée en courtisane. Or, Vindice n'a d'autre propos que de fabriquer une vengeance satirique artificielle où la dénonciation de la corruption des mœurs recouvre l'exaltation d'une violence arbitraire et sans raison. Ce monologue place donc le meurtre du Duc dans une perspective où la vengeance et la satire perdent leur sens didactique. Comme "skull" dans la scène II. 5 de *La Duchesse d'Amalfi*, "shell" permet ici au spectateur de reconsidérer les emblèmes de mortalité et d'examiner un niveau sémantique caché.

L'atmosphère grandiose pathétique de la tragédie de Webster est remplacée par une ambiance de farce. Sur ce point, l'inscription de "shell" et de "skull" dans *La Tragédie du vengeur* peut être comparée à l'utilisation du crâne et de la coquille dans la sculpture funéraire baroque. Certains de ces tombeaux sont si extravagants qu'ils défient toute description. On trouve par exemple des dialogues entre squelettes, des masques tenus par des transis, des blasons macabres arborant le mot "nihil" comme devise, et des crânes sertis de joyaux. Les décorations fondées sur la forme du coquillage sont également très fréquentes. S'agit-il encore du *memento mori* traditionnel ou plutôt d'une mise en scène théâtrale et hyperbolique de ce message didactique ?

Certes, dans l'Angleterre de cette époque, ce n'est pas la sculpture funéraire qui a donné la présentation exubérante de la mort qui caractérise le baroque. En général, l'architecture des tombeaux élisabéthains et jacobéens s'inspire des normes néoclassiques de la première Renaissance, de manière à inscrire dans la pierre la version autochtone de l'*ars moriendi* et du *memento mori*. Par exemple, le monument élevé dans l'église de Stratford à la mémoire de Shakespeare adopte un style palladien. Les crânes qui l'ornent expriment un message allégorique conventionnel, car ils ne génèrent aucun effet d'ambivalence ludique ou parodique. L'emblème du Monument exerçait manifestement une emprise trop forte sur les esprits pour que le tombeau puisse proposer un jeu sur la représentation conventionnelle de la

[1] *La Tragédie du vengeur*, III. 5. 44-47 (c'est moi qui souligne).

mort. Cette exubérance s'est au contraire exprimée dans l'art dramatique, et en particulier dans la tragédie, sans doute parce que le théâtre anglais de la Renaissance proposait un cadre générique bien moins rigide.

La scène centrale de *La Tragédie du vengeur* se situe précisément à la frontière de l'illustration didactique de la mort et de l'exubérance funéraire baroque. En effet, elle ne donne rien d'autre à voir que des décors dominés par le motif de la coquille vide, bien qu'elle ne dénonce jamais les conventions de la Vanité. Ce jeu sur la mort est un jeu sur les mots. Si "shell" et "skull" poussent la satire jusqu'au non-sens, ils signalent également une rupture des enchaînements syntaxiques. Ainsi, dans ce passage de la scène III. 5, le lecteur ou le spectateur est libre de décider si "a poor thin shell" désigne le déshonneur associé à la prostitution ("disgrace") ou plus simplement Gloriana, fine coquille osseuse remplie de vengeance. De même, "grace" et "disgrace" évoquent, en une totalité hétéroclite, la grâce (plaisir érotique, contentement spirituel), la disgrâce politique ou sentimentale, le Duc ("your Grace"), et aussi Gratiana. En somme, l'organisation syntaxique du passage se défait. Le discours ne parvient pas à construire une chaîne orientée vers le développement syntagmatique du sens. Il s'enlise au contraire dans une situation paradigmatique où chaque mot fait écho à ceux qui l'entourent, amplifiant une confusion sonore et sémantique.

Cette utilisation cacophonique du discours est associée à la présence de "shell" et de "skull" dans le texte, car elle apparaît avec ces mots dès la première scène. Après avoir médité sur la "coquille de mort" qu'il tient dans ses mains ("thou shell of death"), Vindice évoque les débauches de sa future victime :

> I wonder how ill-featured, viled-proportioned
> That one should be: if she were made for woman,
> Whom at the insurrection of his lust
> He would refuse for once, heart, I think none,
> *Next to a skull,* though more unsound than one,
> Each face he meets he strongly dotes upon.[1]

En plaçant le Duc et le crâne en diptyque, le texte s'inspire du modèle satirique des "turning pictures". Mais comme le passage de *Byron* où Henry IV compare le visage de La Fin à un miroir magique, celui-ci ne se limite pas à opposer un personnage à une image de la mort punitive.

Ici encore, la confusion syntaxique vient rompre l'enchaînement du discours. En effet le vers "next to a skull, though more unsound than one" constitue une unité syntaxique autonome. "Skull" désigne sans doute de manière diffuse le personnage visé par ce *memento*

[1] *La Tragédie du vengeur*, I. 1. 85-90 (c'est moi qui souligne).

mori satirique. Le passage peut se paraphraser ainsi : "Le visage du Duc est une sorte de crâne, mais il est encore plus 'pourri' que cet objet". Mais si l'on considère que le référent de "next to a skull" se situe dans le vers suivant, le crâne est mis en parallèle avec le visage d'une courtisane imaginaire convoitée par le Duc, comme c'est d'ailleurs le cas en III. 5 avec "a poor thin shell". Dans cette interprétation, Vindice dit que le Duc consentirait à embrasser n'importe qui pour satisfaire ses désirs sexuels, même une femme semblable à un crâne ou un crâne semblable à une femme. Au début du monologue de la scène I. 1, les mots étudiés symbolisent la pureté morale en même temps que l'horreur d'une mort vide et aveugle ("Thou sallow picture of my poisoned love [...] / Thou shell of death"). Mais dans la formule "next to a skull", la différence axiologique entre péché et pureté cède la place à une situation étrange où le signe perd son référent obligé. Cette perturbation du discours a été relevée par Karin S. Coddon dans "'For Show or Useless Property': Necrophilia in *The Revenger's Tragedy*" :

> The syntax is peculiar: does "next to a skull" refer to the precedent "He" or following "Each face"? The ambiguity is intriguing, fot the skull may be seen as simultaneously the boundary and culmination of desire, the site where licit and illicit desires become mutually indistinguishable.[1]

Au-delà de la dénonciation conventionnelle de la luxure, "skull" présente une confusion syntaxique qui témoigne d'une indifférenciation des identités, des sexes et des visages. Même si "shell" et "skull" sont mis en rapport avec une loi morale punitive, ces mots orientent le spectacle vers l'expression d'une violence indifférenciée qui précipite le langage dans un état de confusion névrotique. Dans *Hamlet* également, ces deux termes soulignent le règne souterrain de l'indifférenciation, l'absence de protection efficace face à la mort sauvage et l'incapacité du *memento mori* à assurer le contrôle de la mort. "Skull" ne s'inscrit que dans la première partie de la scène V. 1 mais il exerce une influence sur l'ensemble du texte.

Il convient de noter que le texte de la scène du cimetière souligne régulièrement les connotations violentes du mot "skull", même si un message de *memento mori* y est mis en relief. Comme les tombeaux profanés de *A Survey of London*, ce terme correspond ici à des contenants vidés ou remplis d'une nouvelle matière. Le crâne de l'avocat, par exemple, est une boîte trop petite pour y ranger ses documents : "the very conveyances of his lands will scarcely lie in this box" (V. 1. 108-109). Cette boîte est d'ailleurs remplie de terre ("his fine pate full of fine dirt", 105-106). Il existe une autre ressemblance avec le texte de Stow dans ce passage. À plusieurs reprises, Hamlet indique que les crânes sont maltraités par celui qui les

[1] Karin S. Coddon, "'For Show or Useless Property': Necrophilia in *The Revenger's Tragedy*", *ELH* 60:1, pp. 71-88, p.79.

extrait de la terre : "my Lady Worms, chopless, and knock'd about the mazard with a sexton's spade" (V. 1. 87-88).

En somme, "skull", qui est ici un leitmotiv, présente une mort destructrice. Contrairement à ce que propose Tourneur dans la scène IV. 3 de *La Tragédie de l'athée*, les limites de la condition humaine ne sont guère acceptées en tant que réalités positives. Au contraire, elles sont présentées sous l'angle de la frustration et de l'absence, comme en témoigne la tonalité à la fois nostalgique et écœurée qui domine le discours tenu sur le crâne de Yorick :

> *Hamlet.* Alas, poor Yorick! I knew him, Horatio: a fellow of infinite jest, of most excellent fancy: he hath borne me on his back a thousand times; and now, how abhorred in my imagination it is! My gorge rises at it. Here hung those lips that I have kissed I know not how oft. Where be your gibes now? Your gambols? Your songs? Your flashes of merriment, that were wont to set the table on a roar? Not one now, to mock your own grinning? quite chap-fallen? Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come; make her laugh at that. Prithee, Horatio, tell me one thing.
> *Horatio.* What's that, my lord?
> *Hamlet.* Dost thou think Alexander looked o' this fashion i' the earth?
> *Horatio.* E'en so.
> *Hamlet.* And smelt so? Pah! [*Puts down the skull*]
> *Horatio.* E'en so, my lord.[1]

Au-delà du thème convenu du *ubi sunt* et de la satire obligée des maquillages, ce passage exprime le retour soudain d'un passé angoissant, parcouru de violence. Le traumatisme du "passé qui ne passe pas" est évoqué par le Fossoyeur dans une tirade où "skull" est répété à deux reprises : "A pestilence on him for a mad rogue! A poured a flagon of Rhenish on my head once. This same skull, sir, was Yorick's skull, the king's jester" (V. 1. 173-175). Cette atmosphère de brutalité reprend les thèmes associés au crâne d'Essex dans la légende étudiée dans la partie précédente, bien que la dimension polémique de cette nostalgie soit laissée de côté par Shakespeare. "Skull" sous-tend un discours sur l'histoire danoise qui n'a de sens que dans le cadre de la pièce, par rapport à une vision pessimiste du pouvoir et de la société. Le crâne de Yorick correspond autant à un emblème de mortalité qu'au *facies hippocratica* évoqué par Walter Benjamin, car il implique une mort sauvage qui constitue le bruit de fond de tout processus rituel ou culturel.

Maynard Mack estime que le père d'Hamlet représente une allégorie de pouvoir insurpassable dans la pièce : "time was, the play keeps reminding us, when Denmark was a different place."[2] Mais le critique applique à la pièce une perspective idéalisée qui ne vaut que pour l'imagination d'Hamlet. La scène V. 1 suggère en effet que le Danemark du Vieil Hamlet

---

[1] *Hamlet*, V. 1. 178-195.

[2] Maynard Mack, "The World of *Hamlet*", in *Shakespeare:The Tragedies*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice Hall, 1964, pp. 44-60, p. 55.

était déjà menacé par une mort ensauvagée dont le fratricide a simplement révélé la présence. Lorsque le héros fait allusion à Cain et Abel, il évoque une faute originelle impossible à effacer : "that skull had a tongue in't, and could sing once. How the knave jowls it to the ground, as if it were Cain's jawbone, that did the first murder" (V. 1. 73-76). Cette remarque renvoie évidemment au meurtre du Vieil Hamlet, à qui Claudius a versé un poison dans l'oreille. Mais elle situe ce crime dans le contexte de la violence protoculturelle en faisant de l'usurpateur danois le prototype du meurtrier.

Plus subtilement, ce passage évoque un processus de mutilation irrémédiable. "Cain's jawbone" suggère en effet que l'intégrité physique du corps au-delà de la mort est compromise, contrairement à ce que suggère la présence du Spectre dans d'autres épisodes. En évoquant la mâchoire de Caïn ou le crâne disloqué de "my Lady Worms", le mot "skull" situe la scène dans le champ de la violence indifférenciée et non dans celui de la distinction axiologique. La scène insiste sur cette dégradation chaotique en soulignant le fait qu'Hamlet se heurte à une mort silencieuse. Les multiples questions qu'il pose aux crânes anonymes du cimetière, puis à celui de Yorick, resteront sans réponse. La simple répétition du mot "skull" tout au long de la scène met l'accent sur ce manque. C'est pourquoi la méditation sur le crâne proposée par la première partie de la scène V. 1 est un discours en trompe-l'œil. Comme pour les vitupérations satiriques de Vindice, tout n'est que surface et convention dans la déclamation d'Hamlet sur la vanité des choses humaines.

Ici encore, le sens fondamental de la racine étymologique "sq-" transmet la notion de coupure. Dans la scène IV. 3 de *La Tragédie de l'athée*, il s'agit d'une rupture décisive, d'un tournant dans l'intrigue. En effet, "skull" intervient à un moment où Charlemont entre en contact avec une mort maîtrisée, ce qui lui permet à la fois de se protéger et de rejeter la violence. C'est précisément à ce moment-là que "skull" est converti en "death's head". Dans la scène V. 1 d'*Hamlet*, par contre, ce processus transitionnel est absent du texte. La réitération du mot "skull" suggère que la violence aveugle ne fait aucune distinction entre coupables et innocents ou pécheurs et élus, et qu'elle correspond à une mort sans cause réelle, due au seul hasard. Le sort funeste qui s'acharne sur Ophélie, Gertrude et Hamlet lui-même témoigne de cette situation. En somme, la coupure de la racine "sq-" ne correspond pas à un rite de passage mais à un divorce entre la langue du *memento mori* et la terrible réalité qu'elle est censée décrire.

La toile de fond que forme ce *memento mori* miné par la violence reprend un point de vue ironique exprimé à plusieurs reprises par le mot "shell" au cours de l'intrigue. Dans *Hamlet*, ce mot est le signe le plus visible d'une manipulation du langage où les mots se changent en

instruments d'agression ou de protection, comme autant d'épées et d'armures. Dans la scène II. 2, par exemple, l'occurrence de "shell" marque l'atmosphère de dissimulation et de flatterie qui caractérise le monde d'Elseneur. Rosencrantz et Guildenstern, les espions de Claudius, félicitent hypocritement Hamlet d'être un prince plein d'ambition. Leur objectif est de le flatter afin qu'il se confie à eux et qu'il leur révèle ses intentions cachées. Mais la répartie du héros déjoue ce projet meurtrier :

> *Hamlet.* [...] there is nothing either good or bad, but thinking makes it so. To me [Denmark] is a prison.
> *Rosencrantz.* Why then, your ambition makes it one; 'tis too narrow for your mind.
> *Hamlet.* O God, I could be bounded in a nutshell and count myself a king of infinite space, were it not that I have bad dreams.[1]

La dernière phrase vise implicitement Claudius, dont la coquille corporelle est intérieurement rongée par les tourments de la conscience. L'allusion est précisée à la fin du passage cité, par l'intermédiaire de l'expression "bad dreams". Mais elle révèle aussi à quoi correspond l'attitude d'Hamlet devant ses ennemis. En fait, le héros se sert du discours de la mélancolie et de la vanité afin de s'enfermer dans une coquille protectrice. Le discours flatteur des ambassadeurs glisse sur l'armure constituée par ce langage extravagant, et ils ne parviennent jamais à la percer.

La métaphore de la coquille, ainsi sémantisée, sert aussi à souligner l'inanité des personnages auxquels Hamlet est confronté. Par exemple, en II. 2, le protagoniste vainc Polonius au cours d'un duel verbal. Il l'accuse de n'être qu'une coquille en le comparant à un crabe : "you, sir, shall grow as old as I am, if like a crab you could go backward" (202-204). Lorsque le vaincu prend piteusement congé du vainqueur, il est de nouveau désigné comme appartenant à une catégorie d'êtres vides ("these tedious old fools"). Bien que "shell" ne vienne pas s'inscrire dans ce passage, le texte propose un effet de sens étroitement lié à son programme sémantique.

Osric est lui aussi considéré sous cet angle au début de la dernière scène d'*Hamlet*, lorsqu'il vient proposer le duel au protagoniste. Il subit les assauts rhétoriques du héros sans pouvoir en parer les coups. À la fin du dialogue, le courtisan prend congé de ses interlocuteurs d'une manière tout aussi piteuse que Polonius en II. 2. Horatio compare Osric à un oisillon qui vient de naître, tout en se gaussant de son couvre-chef ("This lapwing runs away with the shell on his head", V. 2. 183). Comme le contexte indique clairement le thème du duel, "shell" évoque

[1] *Hamlet*, II. 2. 250-256.

aussi le casque et l'armure. Par ailleurs, le parallèle phonétique entre "Osric" et "Yorick" reconstitue la présence du crâne.

Ces passages reflètent évidemment un processus de dénonciation satirique marquant une différence entre le héros et ses adversaires. Cependant, la coquille protectrice dans laquelle s'enferme le héros se révèle être un dispositif moralement douteux, que rien ne distingue fondamentalement des armes qui sont utilisées contre lui. De même que Vindice dénonce la vacuité physique de ses adversaires et leur goût des riches étoffes tout en utilisant à plaisir le déguisement et la coquille vide au cours de sa vengeance, Hamlet pare les attaques dont il est l'objet en utilisant une armure dissimulatrice. Il doit donc partager la violence sauvage de ses ennemis.

Lorsque Osric propose à Hamlet de disputer le duel, le héros se révèle enfermé dans une nasse inextricable. Le courtisan suggère au héros qu'il ne peut se dérober à cette épreuve sans ternir sa réputation étant donné qu'il s'agit d'un duel judiciaire public :

> *Hamlet.* How if I answer 'no'?
> *Osric.* I mean, my lord, the opposition of your person *in trial.*[1]

Le double sens du mot "trial" (procès d'un criminel, duel chevaleresque) montre que les paroles d'Osric contiennent une menace voilée. Ce dernier menace Hamlet de comparaître en justice pour le meurtre de Polonius. Le procès serait évidemment truqué puisqu'il serait dirigé par Claudius. Hamlet est donc prisonnier d'un conflit machiavélique qui le dépasse, de même qu'il dépasse toute norme rituelle. Dans cette tragédie, tous les personnages sont des combattants, et ils sont recouverts de coquilles qui les protègent contre la brutalité d'un monde machiavélique.

De manière générale, l'inscription de "skull" et de "shell" dans les cinq tragédies correspond à une mise en relief de la composante sémantique d'agression de la racine "sq-", bien que la présence de thèmes traduisant les allégories de la mort soit également très sensible. Il est généralement impossible de considérer "shell" et "skull" en fonction de l'arrière-plan emblématique du *memento mori* sans penser en même temps à la violence aveugle, car ces mots impliquent la présence d'une mortalité sans loi ni justice, vouée à détruire les personnages sans distinction de culpabilité. La dénonciation stéréotypée des valeurs temporelles par l'intermédiaire du crâne et de la coquille recouvre une réalité plus inquiétante : l'utilisation du langage pour se dissimuler sous un masque protecteur afin d'exécuter des projets de meurtre. La contradiction inhérente à cette famille étymologique

---

[1] *Hamlet*, V. 2. 167-169 (c'est moi qui souligne).

(c'est-à-dire la notion fondamentale de coupure) se traduit non seulement par la présence d'une violence sauvage incontrôlable, mais aussi dans la tension que les textes maintiennent entre le pôle des allégories de mortalité et celui de la violence protoculturelle.

II) "Skill" et "skin" dans les cinq tragédies : la quête de la différence

Ces deux termes, de par leur programme sémantique, sont porteurs d'un processus de différenciation axiologique. Ils impliquent en effet une mise en œuvre de la justice poétique où le vrai se révèle à travers un rituel de rétribution. Cependant, en raison de l'ambiguïté fondamentale de la racine étymologique "sq-", "skin" et "skill" renvoient aussi à une violence protoculturelle.

Le mot "skin" est présent dans les cinq tragédies du corpus, où il indique un processus de coupure. Il définit un contexte thématique dominé par l'utilisation politique de la violence, car il renvoie aux leçons d'anatomie et aux exécutions publiques. Mais dans les tragédies, il met souvent en relief une violence aveugle exercée par les maîtres du pouvoir ou par un vengeur qui s'est arrogé le droit de dénoncer la corruption morale et de châtier ceux qu'il considère comme coupables. "Skill" est plus nettement associé aux formes culturelles chargées du contrôle de la mort sauvage. Ce mot suggère à la fois la notion de savoir-faire et la capacité à faire une différence.

Dans *La Tragédie de l'athée*, *La Duchesse d'Amalfi* et *Le Roi Lear*, ce schéma rétributif et différenciateur prend la forme d'un processus de guérison dominé par la figure du médecin. En effet, l'inscription textuelle de "skill" dans ces pièces souligne que le médecin présent sur la scène est doté d'un pouvoir transcendant. Ce pouvoir est souvent associé à la dimension anatomique indiquée par "skin". On trouve ici une perspective optimiste sur la violence protoculturelle : l'anatomie semble en mesure de comprendre les mystères du corps et de résoudre les contradictions violentes qui sous-tendent la tragédie. Par contre, l'inscription de ces mots dans *Hamlet* et dans *La Tragédie du vengeur* ne témoigne pas de cet esprit de guérison. En effet, dans ces deux tragédies, le duel judiciaire ou l'assassinat placent la sémiosis dans le champ de la violence. "Skill" et "skin" fonctionnent par conséquent dans une perspective pessimiste. Dans *Hamlet*, ces deux termes s'inscrivent en faux contre la dimension ordalique du duel en montrant qu'il entretient un rapport direct avec la violence destructrice.

La Tragédie du vengeur amplifie le désordre suggéré par le duel. Ce combat judiciaire perd toute pertinence, cédant la place au poison et à l'assassinat. "Skill" est d'ailleurs escamoté du texte dramatique. Quant à "skin", il est littéralement coupé de toute norme axiologique. Ce terme traduit le caractère superficiel de toute différenciation, que ce soit sur le plan des actes

mis en scène ou sur celui du langage prononcé. Comme dans *Hamlet*, mais sur un ton plus affirmé, la satire est largement dissociée de son projet de correction des mœurs afin d'être mise au service de la mort sauvage. Le duel et le poison sont des arts maudits, incapables d'accomplir un effet d'harmonisation analogue à celui qui est suggéré par le personnage du médecin dans *La Tragédie de l'athée*, dans *Le Roi Lear* et dans *La Duchesse d'Amalfi*.

II. 1) *La Tragédie de l'athée* et *Le Roi Lear*

Comme le montre l'étude de "skull" et de "shell", *La Tragédie de l'athée* se distingue des autres œuvres du corpus en raison de sa propension à prêter aux mots étudiés un sens univoque reflétant les dogmes du *memento mori*. Tourneur considère le personnage du médecin comme doué d'un savoir-faire infaillible. Comme il connaît le secret qui gît à l'intérieur des corps, il fait partie des puissances qui assurent la condamnation sans appel de D'Amville. L'athée le convoque pour soigner ses fils lorsqu'ils sont à l'article de la mort : "Doctor, behold two patients, in whose *thy skill* may purchase an eternal fame."[1] Ce mot implique une opération de distinction axiologique située dans le champ de l'exploration anatomique. En effet, la scène suit le déroulement obligé d'une leçon de dissection.

Au dix-septième siècle, la dissection était un spectacle théâtralisé qui redoublait le processus punitif proprement dit en l'étendant au-delà de la mort. Lors de ce spectacle, les dogmes associés au pouvoir monarchique et à la maîtrise de la mort étaient mis en évidence de manière allégorique. Dans la scène terminale de *La Tragédie de l'athée*, le médecin qui examine les corps de Sébastian et de Rousard prononce un diagnostic accablant pour D'Amville : rien ne peut ramener ses fils à la vie. Puis il évoque la toute-puissance des forces transcendantes assurant le fonctionnement des organes et la perpétuation des espèces : "Consider but whence man receives his body and his form: not from corruption, like some worms and flies, but only from the generation of a man [...]. So of necessity there must be a power superior to nature". [2] Ce passage reflète par conséquent les notions qui sous-tendaient l'anatomie à la Renaissance. Mais Tourneur est plus original que l'on pourrait le penser dans la mesure où il a situé ces données conventionnelles dans une perspective comique caractéristique du théâtre. La table d'anatomie a en fait pour fonction de ridiculiser l'athée : non seulement il doit contempler avec horreur le corps de son fils, mais il est assujetti à une autorité judiciaire et médicale souveraine qui démontre l'absurdité de sa thèse matérialiste.

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, V. 1. 70-71 (c'est moi qui souligne).

[2] *La Tragédie de l'athée*, V. 2. 109-115.

Le médecin rit au nez de l'athée lorsqu'il persiste à affirmer ses hérésies théologiques et philosophiques. "Skill" marque par conséquent une étape décisive dans le rétablissement de la justice poétique. À la fin de cette scène, D'Amville devient à son tour un corps transpercé et un crâne ouvert. Il est soumis à l'observation d'un public en quête de révélation du Vrai et du Juste, à travers la mise en spectacle du cadavre d'un criminel.

La fonction différenciatrice de "skill" apparaît tout aussi nettement dans la scène III. 1, où Charlemont retrouve Castabella devant le monument funéraire de Montferrers. Ici encore, le texte fonctionne de manière axiologique, dans un contexte thématique dominé par l'anatomie. Le héros revient de ses tribulations militaires au siège d'Ostende pour apprendre avec horreur que sa fiancée a épousé Rousard, fils aîné de D'Amville. Il s'emporte contre elle avec véhémence :

> Was thy blood
> Increased to such a pleuresy of lust
> That of necessity there must be a vein
> Be opened, though by one that had *no skill*
> To do it?[1]

Derrière cette tirade se dessine l'image d'une dissection, comme l'indiquent les mots "vein", open", et "pleuresy of lust". La présentation de Rousard reflète également cette thématique. Dès sa première apparition, il ressemble à un transi de Danse Macabre puisqu'il sent mauvais, qu'il est impuissant et perclus de maladies incurables. De plus, il poursuit Castabella de ses assiduités, ce qui remplit l'héroïne d'horreur.[2] Par antiphrase, "no skill" désigne l'absence de maîtrise physique et spirituelle qui caractérise Rousard. Ce nom renvoie déjà à un érotisme dévoyé, puisque "to rouse" signifie "exciter sexuellement". De plus, "no skill" renvoie à l'impuissance sexuelle et aux maladies incurables dont ce personnage est affligé, marquant ainsi sa différence par rapport à Charlemont. Ce dernier est toujours présenté comme un être physiquement et moralement intègre. La violence de cette réaction se traduit en une image choquante : le héros soumet Castabella à la dissection anatomique dont témoigne Rousard. Mais l'expression "no skill" reflète également un travail de distinction plus subtil, qui fait intervenir le jugement des spectateurs. Dans ce passage, Charlemont est présenté comme un individu juste mais égaré. Mais pour le public, la condamnation morale qu'il prononce avec véhémence est elle-même soumise à un processus de distinction entre substance et illusion.

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, III. 1. 112-116 (c'est moi qui souligne).

[2] Voir *La Tragédie de l'athée*, I. 3.

En effet, à ce stade de l'intrigue, chacun sait que Castabella est innocente. Le spectateur est invité à apprécier la valeur morale positive qui caractérise la réaction du héros, tout en comprenant que ce dernier se trompe d'adversaire. L'expression "no skill" annonce aussi l'apprentissage que le héros va recevoir. Le contraste indiqué en III. 1 marque le moment où Charlemont commence à utiliser le principe de distinction pour apprendre les préceptes qui régissent l'univers. À partir de cet épisode, tout ce que son regard rencontre est soumis à un examen approfondi afin d'être classé dans la catégorie du pur ou de l'impur.

Ainsi, "no skill" implique une classification qui englobe les personnages pour en faire un ensemble cohérent, organisé en catégories distinctes. Cette expression caractérise Rousard comme un être faible et corrompu, incapable de changement. Inversement, elle confirme la chasteté de l'héroïne et elle définit le héros comme celui qui ne sait pas mais qui peut apprendre. Plus loin dans l'intrigue, "skull" prend le relais de "skill" et signale une nouvelle étape dans ce processus d'*Erziehung*. En IV. 3, le héros abandonne la colère qui le caractérisait en III. 1. parce qu'il a compris que la violence physique mène à l'erreur et au mal, que la vengeance appartient à Dieu et à lui seul, et qu'il convient de se reposer en lui avec patience.

Le principe de différenciation et de justice anatomique que représente "skill" se retrouve également dans un passage licencieux, où il est associé à "skin". Le spectateur est invité à constater les ravages de la sexualité incontrôlée et à les condamner. Lévidulcia tente de séduire Fresco, et même de l'exciter sexuellement, en faisant l'apologie de sa virilité. "Skill" et "skin" sont le signe d'une anatomie érotique perverse :

> Let me see thy hand. [...] Here's a brawny flesh and a *hairy skin*: both signs of an able body. I do not like these phlegmatic, *smooth-skinned*, soft-fleshed fellows. [...] I have some *skill* in palmistry: by this line that stands directly against me I see thou shouldst be near a good fortune, Fresco, if thou hadst the grace to entertain it.[1]

Ici, nul apprentissage n'est proposé aux personnages afin de progresser dans la connaissance d'eux-mêmes et dans la pratique de la piété, car ils sont considérés comme des âmes perdues. Le spectateur est amené à constater que les personnages mis en scène sont totalement mauvais parce qu'ils sont asservis au désir sexuel. *La Tragédie de l'athée* utilise donc "skill" et "skin" en rapport avec "skull", de manière à générer un effet de distinction axiologique plus ou moins complexe.

Ceci est une exception dans le corpus. *Le Roi Lear* et *La Duchesse d'Amalfi* ont également recours au thème de l'anatomie, mais elles présentent des rites funéraires imparfaits et

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, II. 5. 36-47 (c'est moi qui souligne).

ambigus. De manière générale, l'inscription dramatique de "skill" et de "skin" n'y traduit ni une connaissance assurée du corps, ni une maîtrise de la mort par la culture. Il s'agit plutôt d'une tension vers un idéal. Ainsi, dans ces deux tragédies, la figure du médecin n'est pas investie d'une autorité suprême. De même, l'anatomie ne représente pas un acte punitif sacré. Au contraire, la dissection introduite par "skill" est indissociable d'une barbarie protoculturelle.

Dans *Le Roi Lear*, Shakespeare utilise bien le médecin en tant qu'agent de guérison et de retour à la normalité. Ce personnage est incontestablement un homme compétent, dépositaire d'une science efficace. Lear, une fois soigné, s'éveille à la santé et à la raison. Il a reçu de nouveaux vêtements et ses paroles sont comme une seconde naissance. Il est de nouveau capable de différencier le vrai du faux et de comprendre le monde en termes culturels. "Skill" figure dans le passage qui consacre la résurrection du roi :

> Methinks I should know you and know this man;
> Yet I am doubtful: for I am mainly ignorant
> What place is this, and *all the skill I have*
> Remembers not these garments.[1]

Ce pouvoir de distinction axiologique est pourtant nuancé par d'autres éléments textuels. Un peu avant le passage cité, la présence du mot "shell" fait de Lear une coquille fragile et la phrase "you do me wrong to take me out of the grave" implique un contexte de transgression rituelle. Ici, des expressions telles que "I am doubtful" ou "I am mainly ignorant / What place is this" mettent en doute le retour de Lear à la raison, à la différence et à la vie ordonnée. L'effet sémantique de "skill" est donc nettement contradictoire dans ce passage.

Il y a ici l'écho d'un paradoxe qui parcourt le texte dans son ensemble. Le roi assimile la douleur qu'il ressent à un processus de dissection :

> Is it the fashion, that discarded fathers
> Should have thus little mercy on their flesh?
> Judicious punishment! 'Twas this flesh begot
> Those pelican daughters.[2]

Dans sa démence, il reproduit sa propre torture en mettant en place une anatomie fictive de ses filles ("let them anatomize Regan, see what breeds about her heart", III. 6. 74-75). Mais il ne s'agit que d'une fiction. Dans le contexte que l'intrigue définit comme la réalité, l'anatomie est au service de la violence, soit parce qu'elle est décrétée par un fou, soit parce qu'elle est accomplie par des êtres humains sans pitié. L'unique occurrence de "skin" dans cette tragédie

---

[1] *Le Roi Lear*, IV. 7. 64-67 (c'est moi qui souligne).

[2] *Le Roi Lear*, III. 4. 71-74.

renforce cet effet. Selon Lear, la dissection est assimilée à l'exil, à la souffrance physique et au démembrement :

> Thou think'st 'tis much that this contentious storm
> Invades us to the skin: so 'tis to thee;
> But where the greater malady is fixed,
> The lesser is scarce felt [...].
> This tempest in my mind
> Doth from my senses take all feeling else
> Save what beats there–filial ingratitude![1]

L'agression exercée par les éléments naturels sur la peau nue fait écho au mal qui ravage le cœur de Lear. Alors que le processus culturel de distinction qui structure *La Tragédie de l'athée* remplace le vide et l'horreur par une vision emblématique de la mort, Shakespeare en fait une quête problématique. Lear et Gloucester découvrent la présence de la violence aveugle sans pouvoir en assurer le contrôle.

II. 2) *La Duchesse d'Amalfi, Hamlet* et *La Tragédie du vengeur*

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, l'association de "skill" et de "skin" à la médecine tout aussi problématique. En III. 5, Ferdinand envoie une lettre à sa sœur pour lui demander l'aide de son mari dans une affaire politique. L'expression qu'il emploie dans cette missive comporte un piège, comme l'indique l'expression "I want his head in a business" (III. 5. 27). Mais Antonio et la Duchesse déjouent sans difficulté cette manœuvre machiavélique :

> *Antonio*. My brothers have dispers'd
> Bloodhounds abroad; which till I hear are muzzl'd,
> No truce, though hatch'd with ne'er such politic skill,
> Is safe, that hangs upon our enemies' will.
> I'll not come at them.[2]

L'expression "politic skill" marque le succès d'une opération de distinction entre le vrai et le faux, mais elle souligne en même temps la férocité animale de Ferdinand et du Cardinal. La violence déchaînée par ces personnages tranche les têtes et mutile les corps. C'est pourquoi Antonio, dans la scène III. 5, se décrit comme un ours enchaîné à un poteau et déchiré par des molosses.

Ce contexte ambivalent domine toute l'intrigue. Dans la scène III. 4, lors de la destitution de la Duchesse, l'hymne chanté à la gloire du Cardinal utilise déjà "skill" afin célébrer un savoir-faire politique et guerrier dont le rapport à la violence arbitraire n'est que trop évident :

---

[1] *Le Roi Lear*, III. 4. 6-14 (Lear, à Kent).

[2] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 5. 41-44 (c'est moi qui souligne).

"O, mayst thou prove fortunate in all martial courses! / Guide thou still, *by skill*, in arts and forces!"[1] Le pendant de cette investiture solennelle est un spectacle punitif où l'anneau que porte la Duchesse lui est brutalement retiré. Un pèlerin commente ce double rituel en soulignant la tyrannie dont le personnage principal est victime :

> Who would have thought
> So great a lady would have match'd herself
> Unto so mean a person? Yet the Cardinal
> Bears himself much too cruel.[2]

Le pèlerin utilise son jugement pour faire la part du bien et du mal dans ce spectacle ritualisé, mais il ne parvient qu'à opposer la culpabilité de la Duchesse à celle de son frère. Le pouvoir de distinction axiologique du mot "skill" est donc mis en échec.

Plus loin, lorsque la Duchesse doit observer la Danse des Fous, elle se trouve dans une situation semblable à celle que décrit Antonio en III. 5 (une bête sauvage pourchassée par une meute hurlante). Et le mot "skill" réapparaît. Il est cette fois-ci associé à une héraldique grotesque qui rappelle les armes de la mort gravées par Hans Holbein dans sa Danse Macabre, intitulée *Les Simulacres et historiées fasces de la mort, autant élégamment pourtraictes, qu'artificiellement imaginées* (Lyon, 1538). Comme pour faire allusion à l'une des illustrations de cet ouvrage, un Fou évoque un crâne brisé placé au-dessus d'un blason en guise de cimier grotesque :

> *First Madman.* I have skill in heraldry.
> *Second Madman.* Hast?
> *First Madman.* You do give for your crest a woodcock's head with the brains picked out on't; you are a very ancient gentleman.[3]

Les personnages mettent en relief une tête vide soumise à une violence physique intense. "Skill" est ici associé au programme sémantique du mot "skull", dont il développe la composante nocturne. Le savoir héraldique n'est pas seulement un signe de distinction sociale ou axiologique mais aussi l'indice d'une inversion des contraires : les signes exprimant la noblesse sont remplacés par ceux qui correspondent à la mort sauvage. Bien que ce renversement préserve une distinction entre des notions antithétiques (en fonction du programme sémantique de "skill"), il introduit une discordance qui mine la portée allégorique du passage.

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 4. 19-20 (c'est moi qui souligne). Ces vers figurent dans l'édition de John Russel Brown (Revels Plays, Manchester University Press, 1970) ainsi que dans celle d'Elizabeth M. Brennan (New Mermaids, 1983). Mais ils sont omis du texte établi par Gisèle Venet et Marie-Thérèse Jones-Davies dans l'édition que je cite partout ailleurs (Paris, Aubier, 1992).

[2] *La Duchesse d'Amalfi* , III. 4. 25-26.

[3] *La Duchesse d'Amalfi* , IV. 2. 85-90.

Il est même possible de considérer que l'épisode de la Danse des Fous annonce la perspective axiologique différenciée qui est mise en relief juste avant le meurtre de l'héroïne. Telle Médée dans la pièce éponyme de Sénèque, la Duchesse affirme son identité tout bravant ses ennemis. La réplique qu'elle lance à Bosola ("I am Duchess of Malfi still", IV. 2. 139) s'inspire du célèbre "Medea superest" prononcé par l'héroïne du drame latin (on peut traduire cette réplique par "Médée reste Médée"). Cette allusion à la tragédie romaine situe l'épisode central de *La Duchesse d'Amalfi* dans le cadre du martyre stoïque. Mais si la mort de l'héroïne définit une illustration emblématique du contrôle de la violence, la pièce souligne ensuite les contradictions qui parcourent le *memento mori*. Cette interprétation optimiste de la mort est donc mise en perspective.

"Skill" disparaît du texte à partir de la Danse des Fous (IV. 2). Le mot "skin" traduit ensuite un contexte anatomique dominé par la mutilation du corps. C'est alors que le médecin intervient dans la pièce, dans une perspective bien moins respectueuse que dans *Le Roi Lear* et dans *La Tragédie de l'athée*. Préfigurant les médicastres de Molière, celui qui prétend pouvoir guérir Ferdinand de sa lycanthropie n'est ni un grand anatomiste, ni même un praticien efficace. C'est un charlatan vantard et incapable. Il propose des remèdes absurdes dont l'effet sur le malade se révèle contraire à ce qu'il en attend. Ferdinand refuse son autorité et le réduit au silence en libérant le potentiel de mutilation contenu dans le mot "skin" :

> *Doctor.* Let me have some forty urinals filled with rosewater: he and I'll go pelt one another with them. Now he begins to fear me. Can you fetch a frisk, sir? Let him go, let him go, upon my peril: I find by his eye he stands in awe of me; I'll make him as tame as a dormouse.
> *Ferdinand.* Can you fetch your frisks, sir! I will stamp him into a cullis, *flay off his skin* to cover one of the anatomies this rogue hath set i' th' cold yonder in Barber-Chirurgeon's hall. Hence, hence! You are all of you like beasts for sacrifice. There's nothing left of you but tongue and belly, flattery and lechery. [*Exit*][1]

En l'absence du mot "skill", le docteur ne peut plus dévoiler rien dévoiler des secrets du corps ou de l'âme. "Skin" témoigne d'un art médical réduit aux apparences, incapable de comprendre les désordres de passions et de les maîtriser.

Cette présentation inquiétante du corps est à mettre en parallèle avec toutes les allusions au visage ridé, grimaçant ou écorché présentes dans la pièce. Même si ces allusions convoquent le *memento mori* dans l'espace dramatique, *La Duchesse d'Amalfi* propose une quête du sens et du savoir qui ne fait que libérer la violence aveugle. C'est le sens de l'anatomie du visage entreprise par Bosola. Au début de la tragédie, ce personnage adopte la pose du malcontent

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, V. 2. 68-80 (c'est moi qui souligne).

aigri qui dénonce la corruption des mœurs. Il décrit l'hypocrisie du maquillage féminin en insistant sur le contraste entre l'intérieur et l'extérieur, la surface et le support :

> *Bosola*. You come from painting now.
> *Old Lady*. From what?
> *Bosola*. Why, from your scurvy face-physic. To behold thee not painted inclines somewhat near a miracle. These in thy face here were deep ruts and foul sloughs the last progress. There was a lady in France that, having had the small-pox, *flayed the skin off her face to make it more level*; and whereas before she looked like a nutmeg-grater, after she resembled an abortive hedge-hog.[1]

Le mot "progress" renvoie ici aux voyages protocolaires des rois dans leurs états. Les rides qui sillonnent le visage de la vieille femme sont semblables à des ornières dans une route défoncée. Mais cette pose satirique est elle-même un maquillage. Par l'intermédiaire du mot "skin", Bosola se pose en arbitre des mœurs et s'en prend à celles qui ne respectent pas la loi énoncée par ses soins. Si ce personnage était le seul à utiliser la Vanité dans cette perspective trompeuse, il serait un autre D'Amville, c'est-à-dire un repoussoir destiné à générer la distinction axiologique. Mais tous se servent de leurs visages et de leurs corps comme de masques, à commencer par la Duchesse et Antonio. La pièce de Webster propose par conséquent un foisonnement de surfaces plus trompeuses les unes que les autres.

Les notions associées au terme "skin" trouvent une expression très particulière au début du second acte. Bosola, qui a été engagé par Ferdinand pour espionner la Duchesse, soumet celle-ci à une sorte de test de grossesse avant la lettre. Il lui offre des abricots dont l'ingestion provoque un accouchement prématuré :

> *Duchess*. Indeed, I thank you: they are wondrous fair ones. What an unskilful fellow is our gardener!
> We shall have none this month
> *Bosola*. Will not your grace *pare* them?
> [...] I forgot to tell you, the knave gardener,
> Orly to arise hais profit by them the sooner,
> Did ripen them in horse-dung.[2]

Bosola donne à la souveraine des fruits ronds dont la surface extérieure est peut-être empoisonnée. La pelure du fruit est implicitement comparée à la robe trompeuse qui cache un corps déformé par l'enfantement. Le mauvais jardinier ("unskilful") rappelle l'image biblique du fruit défendu, et au-delà, celle du crâne d'Adam gisant au pied de la Croix du Sauveur pour indiquer l'avènement du Jugement dernier. Mais Bosola, en fait, se soucie peut de l'état de péché de la Duchesse. Il veut percer le masque de probité qu'elle affiche aux yeux du monde afin d'informer Ferdinand de ce qu'elle lui cache. Ainsi le revêtement naturel des abricots est-il mis en rapport avec l'activité de l'espion. Cette activité est d'ordre anatomique puisqu'elle

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, II. 1. 30-40 (c'est moi qui souligne).

[2] *La Duchesse d'Amalfi*, II. 1. 158-160 (c'est moi qui souligne).

consiste à enlever une couche superficielle protégeant un corps afin de lire les secrets qui y gisent. Dans ce contexte, les stéréotypes satiriques du *memento mori* deviennent un poison corrosif aux effets illimités.

En renvoyant à la dissimulation et à la dissection, "skin" et "skill" indiquent au public qu'il existe un monde double et inquiétant par-delà les surfaces trompeuses de l'univers social. Cette dualité immanente ruine peu à peu les emblèmes de mortalité dont le crâne est censé être le signe principal. Ces mots obligent le spectateur à procéder à un travail de distinction entre différentes notions, et à dépasser le contexte des allégories de mortalité. Ce travail de distinction se heurte à une absence de sens ou du moins à l'impossibilité d'analyser complètement ce qui est découvert en dessous de la peau ou du masque. L'image de la mort donnée par la pièce est donc soumise aux revirements d'une action dramatique contradictoire.

Il est intéressant de se demander ce que devient l'ambivalence du mot "skill" et du mot "skin" dans les tragédies où la médecine et l'anatomie n'ont qu'un rôle marginal. *La Tragédie du vengeur* ajoute "skin" aux conventions de la satire afin de dévoiler l'envers violent du *memento mori*, et elle n'a jamais recours à "skill". Dès la première scène, Vindice oppose le visage à la nudité osseuse du crâne : "Advance thee, O thou terror to fat folks, / To have their costly three-piled flesh worn off / As bare as this! (I. 1. 45-47). Le velours désigné par l'expression "three-piled" est le tissu le plus cher et le plus resplendissant de tous, celui qui donne des reflets moirés et changeants. Appliqué au visage, cet adjectif transforme la chair en un masque précieux mais fragile, qui s'use tôt ou tard pour laisser voir le crâne brandi par Vindice. "Skin" intervient plus loin pour confirmer le lien entre satire et violence aveugle. Piato salue sa sœur, Castiza, en lui promettant de satisfaire ses caprices vestimentaires ("Lady, best wishes to your sex: fair skins and new gowns", II. 1. 28). Mais ce personnage n'est autre que Vindice, déguisé en proxénète. En adoptant divers masques, le Vengeur se présente comme le maître d'une temporalité violente où les visages sont inexorablement découpés par son poignard ou rongés par son poison. La satire des mœurs est l'un de ces moyens d'agression, et le déguisement en constitue un autre.

Vindice et Hippolito pensent pouvoir compter sur une temporalité bienveillante pour se déguiser et décimer les membres de la famille ducale. C'est ce qu'exprime le premier lorsqu'ils doivent provisoirement renoncer à assassiner Lussurioso, l'héritier du duché :

> *Hippolito.* Nay, push, prithee be content! There's no remedy present. May not hereafter times *open in* as fair faces as this?
> *Vindice.* They may, if they can paint so well.[1]

[1] *La Tragédie du vengeur*, V. 1. 22-25 (c'est moi qui souligne).

Hippolito conseille la patience à son frère, expliquant que le Temps leur dévoilera d'autres visages ("faces"), c'est-à-dire qu'il leur procurera d'autres occasions de passer à l'acte. Mais en fait, ces personnages se distinguent par leur impatience. Dans son sens littéral, l'expression "open fair faces" signifie justement une dissection du visage qui met le crâne à nu, soulignant la frénésie machiavélique des Vengeurs et leur manie du déguisement. Au lieu de suivre le rythme temporel lent qui amène la tête à se transformer en crâne, ils accélèrent ce processus de décomposition en ayant recours à la violence aveugle.

Cette ironie dramatique apparaît aussi chez d'autres personnages. En III. 1, par exemple, Ambitioso présente le visage comme un tissu précieux et artificiel, lorsqu'il évoque l'or qui décidera les juges à libérer son frère Junior : "Faiths are bought and sold; / Oaths in these days are but the skin of gold" (III. 1. 7). Ceci confirme que Vindice n'est qu'un meurtrier particulièrement doué, emporté, comme les autres, dans le tourbillon de la violence sauvage. "Shell" et "skin" sont mis en relief, parallèlement à "skull", afin de sous-tendre la vision cauchemardesque d'un monde à deux dimensions où seule le masque et l'efficacité meurtrière comptent : "a play under false colors", selon l'expression de Michael Neill.[1]

L'absence du mot "skill" dans le texte de *La Tragédie du vengeur* peut sembler surprenante à première vue. Mais elle s'explique si l'on prend en compte le fait que les stéréotypes satiriques du Vengeur ne sont que des formes vides qui détruisent tout autour d'elles au lieu de proposer une correction des mœurs. Tandis que le texte s'interdit un mot qui indique un principe de distinction axiologique, le spectacle se concentre sur la mise en œuvre du talent nécessaire pour jouer un rôle, déclamer un discours, et bien entendu pour tuer. En l'absence du mot "skill", *La Tragédie du vengeur* fait semblant de mettre en valeur des différences axiologiques en illustrant le contrôle rituel de la mort.

La situation est différente dans *Hamlet*, car "skill" et "skin" renvoient à une forme culturelle bien identifiée, celle du duel. L'escrime peut être considérée comme l'équivalent de l'anatomie sur le plan allégorique, car cet art traduit un déploiement de savoir-faire et un processus de différenciation où la vérité est censée se dévoiler à travers la violence. Mais comme le montre l'inscription du mot "shell" dans cette tragédie, le combat mené par Hamlet contre les autres personnages est affaire d'armures, de rapières, de mots perçants, de corps agressés ou protégés. Et ces combats proposent des affrontements sauvages qui forcent les combattants à s'agresser mutuellement.

---

[1] Michael Neill, "Bastardy, Counterfeiting and Misogyny in *The Revenger's Tragedy*", *Studies in English Literature 1500-1900* 36:2, pp. 397-416, p. 397.

De fait, les affrontements qui ponctuent l'intrigue d'*Hamlet* sont dominés par une violence impossible à résoudre, bien qu'ils soient présentés selon des perspectives qui favorisent théoriquement la distinction axiologique mise en œuvre dans *La Tragédie de l'athée*. On le voit lorsque Hamlet réduit Rosencrantz et Guildenstern à l'impuissance en les dénonçant comme des êtres vides et incapables :

> *Hamlet.* [...] Will you play upon this pipe?
> *Guildenstern.* My lord, I cannot.
> *Hamlet.* I pray you.
> *Guildenstern.* Believe me, I cannot.
> *Hamlet.* I do beseech you.
> *Guildenstern.* I know no touch of it, my lord.
> *Hamlet.* 'Tis as easy as lying: govern these ventages with your lingers and thumb, give it breath with your mouth, and it will discourse most eloquent music. Look you, these are the stops.
> *Guildenstern.* But these cannot I command to any utterance of harmony; *I have not the skill.*
> *Hamlet.* Why, look you now, how unworthy a thing you make of me. You would play upon me, you would seem to know my stops; you would pluck out the heart of my mystery, you would sound me from my lowest note to the top of my compass: and there is much music, excellent voice, in this little organ; yet cannot you make it speak. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, yet you cannot play upon me.[1]

La dimension différenciatrice de ce dialogue est en réalité bien superficielle puisqu'elle revient à mettre le héros en contraste par rapport à ses adversaires en définissant un vainqueur et des vaincus. De manière caractéristique, la note majeure de ce dialogue est l'absence et le mystère. Car la victoire d'Hamlet débouche sur des questions et des négations, et non sur une affirmation. D'ailleurs, il y a ici la trace d'une violence réciproque, comme si la fonction différenciatrice du mot "skill" se heurtait au thème de la violence sauvage. En effet, dans l'expression "you cannot play upon me", Hamlet se compare lui-même à un instrument de musique, c'est-à-dire qu'il se réduit implicitement à l'état de vacuité qu'il dénonce chez Rosencrantz et Guildenstern. Ce passage implique par conséquent le sens profond exprimé par "shell" et "skull" dans la pièce : une violence universellement répandue et impossible à connaître, que les formes rituelles du *memento mori* ne savent pas maîtriser.

L'association du mot "skill" au combat chevaleresque recèle la même ambivalence. Bien avant le duel final, Shakespeare rend problématique le processus de distinction axiologique indiqué par ce mot, en l'assimilant à une ironie dramatique profonde. Ce paradoxe se fait jour dans une tirade prononcée par Claudius :

> We will ship him [Hamlet] hence: and this vile deed
> We must, with all our majesty and skill,
> Both countenance and excuse.[2]

---

[1] *Hamlet*, III. 2. 341-363 (c'est moi qui souligne).

[2] *Hamlet*, IV. 1. 30-32.

Comme pour le Cardinal dans *La Duchesse d'Amalfi*, "skill" montre que le maître du Danemark est à la fois un personnage sacré détenteur d'une force magique et un habile manipulateur totalement dénué de scrupules.

Lors du duel final, Hamlet utilise "skill" afin de mettre en évidence l'ambiguïté qui sous-tend le duel judiciaire. S'adressant à son adversaire, le héros présente le combat à venir comme un travail de comparaison destiné à éprouver les qualités chevaleresques des combattants. On retrouve le système de différenciation axiologique illustré dans *La Tragédie de l'athée*, où Charlemont poursuit une sorte de duel judiciaire avec D'Amville. Mais dans *Hamlet*, la confrontation idéalisée entre le bien et le mal est à prendre au second degré :

> I'll be your foil, Laertes: in mine ignorance
> Your skill shall, like a star i' the darkest night,
> Stick fiery off indeed.[1]

Cette tirade utilise "skill" pour montrer que la gémellité des deux combattants est le signe d'une indifférenciation menant à la mort sauvage. Auparavant, une remarque d'Hamlet à Horatio perturbe déjà la lecture axiologique du duel, en suggérant que l'escrime est pure brutalité : "It will be short: the interim is mine; / And a man's life's no more than to say 'One'" (V. 2. 73-74). L'expression "to say 'One'" désignait une estocade meurtrière dans le jargon des escrimeurs.

Cet art guerrier est également évoqué par Laërte et Claudius lorsqu'ils parlent de l'escrimeur le plus talentueux au monde, Lamord. Ce nom préfigure l'issue du duel tout en considérant l'escrime comme un art douteux, qui affirme constituer l'essence de la civilité aristocratique alors qu'il est proche de la barbarie. Non seulement les règles du duel sont violées mais elles forment la partie superficielle d'un système politique impitoyable. Harold Jenkins, en commentant ce passage, évoque cette ambivalence inquiétante bien qu'il n'établisse pas de lien entre le mot "skill" et l'ambivalence du duel : "Laertes' skill in fencing, which is to be the means of Hamlet's death, is presented ambivalently from the first. Simultaneously brilliant [...] and of dubious worth [...], it will befit the revenger in action, whom the play conceives of as both noble and base."[2]

La déstabilisation générée par le duel dans *Hamlet* est renforcée par le thème de la dissection. Hamlet, en III. 4, conseille à sa mère de ne pas rejeter la révélation qu'il vient de

---

[1] *Hamlet*, V. 2. 252-254.

[2] Harold Jenkins, *Hamlet* (The Arden Shakespeare), "Longer Notes", p. 544, note aux vers IV. 7. 70-104.

lui faire en le considérant comme fou. Ici encore, le projet didactique de la satire est mis en perspective par le mot "skin" :

> Lay not that mattering unction to your soul,
> That not your trespass, but my madness speaks.
> It will but skin and film the ulcerous place,
> Whilst rank corruption, mining all within,
> Infects unseen.[1]

Ce terme correspond à une condamnation qui semble à première vue évidente. Gertrude a commis un inceste et elle est peut-être complice du meurtre de son premier mari. Mais comme *La Duchesse d'Amalfi* et contrairement à *La Tragédie de l'athée*, *Hamlet* utilise le mot "skin" afin de traduire une profonde inquiétude devant des monstruosités innommables cachées sous la peau. Et cette monstruosité ne s'identifie pas simplement à la condamnation morale d'une partie des personnages, car le dégoût manifesté par Hamlet au moyen du mot "skin" doit être situé dans le contexte de violence indiqué par "shell". Tous les personnages, qu'ils soient bons ou mauvais, dissimulent de noirs secrets sous des apparences trompeuses.

La scène V. 1 utilise la dimension anatomique du mot "skin" afin de compléter l'effet de distance ironique généré par le mot "skull". Hamlet, en analysant la mort, entreprend un processus de dissection qui aboutit à un constat ironique. Non seulement le héros ne peut pas faire parler ces coquilles remplies de terre, mais il constate que le parchemin sur lequel sont écrits les documents notariés n'offre pas plus de résistance au temps que la peau qui recouvre le corps :

> *Hamlet.* Is not parchment made of sheepskins?
> *Horatio.* Ay, my lord, and of calfskins too.
> *Hamlet.* They are sheep and calves which seek out assurance in that.[2]

En somme, dans *Hamlet*, "skin" et "skill" programment la faillite du processus de distinction axiologique représenté par le duel judiciaire. "Shell" et "skull" suggèrent un processus de contrôle rituel de la mort et de la violence, tout en soulignant son insuffisance. De fait, ces quatre termes apparentés reflètent les conventions de la Vanité, mais ils expriment en même temps leur insuffisance à décrire la mort dans sa réalité. Ils amènent la vengeance sacrée et le *memento mori* à se perdre dans le labyrinthe de l'équivocité sémiotique.

---

[1] *Hamlet,* III. 4. 147-151 (c'est moi qui souligne).

[2] *Hamlet*, V. 1. 112-115.

III) L'amplification de l'ambivalence thématique de "skull" dans les cinq tragédies

D'autres œuvres dramatiques de cette époque utilisent le mot "skull" d'une manière apparemment analogue aux tragédies du corpus. *The Tempest* évoque curieusement le meurtre de Montferrers lorsque Caliban suggère à Stéphano de briser le crâne de Prospéro :

> Why, as I told thee, 'tis a custom with him [Prospero]
> I'th' afternoon to sleep: there thou mayst brain him,
> Having first seiz'd his books; or with a log
> Batter his skull, or paunch him with a stake.[1]

Le mot "skull" indique la sauvagerie de Caliban, mais il n'a guère d'importance dans la sémiosis de la pièce prise dans son ensemble. On peut même estimer que *The Tempest* sublime des tensions thématiques du mot "skull" en les inscrivant dans une totalité esthétique analogue au poème-diamant de Puttenham. Le chant d'Ariel, cité dans la première partie, donne l'antithèse de la sauvagerie de Caliban en marquant une *coincidentia oppositorum*, car il transforme le crâne en un signe de mort apprivoisée. Le diptyque constitué par ces deux passages se résout peut-être en une présentation harmonieuse de la mort lors de la dernière scène, où Prospéro renonce à ses pouvoirs tout en se préparant à la mort ("every third thought shall be my grave"). À ce stade de l'intrigue, la violence physique exprimée dans le passage précédent a disparu de la pièce, et d'ailleurs, elle ne constitue jamais que l'évocation verbale d'une atrocité. Prospéro ne subira pas le sort réservé par D'Amville à Montferrers : dans l'épisode cité plus haut, la menace d'agression de Caliban ne peut guère être prise au sérieux par les spectateurs. *The Tempest* ne se situe donc pas dans l'univers sombre, barbare et brutal de *La Tragédie de l'athée*. Les attentes définies par ces deux œuvres dramatiques sont très différentes. La première propose une réconciliation universelle, que certains critiques estiment accomplie tandis que d'autres la jugent inachevée ou imparfaite. La seconde tragédie présente une rétribution judiciaire visant à sublimer la violence aveugle dans les normes du *memento mori*.

L'inscription du mot "skull" et des termes qui lui sont affiliés est donc bien différente dans les tragédies du corpus. En effet, elles utilisent ces mots de manière à leur donner une fonction thématique centrale. Bien loin d'apparaître dans des épisodes périphériques, "skull" et les termes de même racine interviennent dans des passages centraux marquant le nœud de l'intrigue. Dans *La Tragédie de l'athée*, *La Tragédie du vengeur* et *Hamlet*, la violence exprimée verbalement par "skull" est ressentie comme un événement réel par les spectateurs.

---

[1] *The Tempest*, III. 2. 85-88. Ce phénomène sémiotique ne concerne pas que l'œuvre tragique de Shakespeare : *Arden of Feversham* propose une inscription textuelle analogue pour "skull".

Elle se traduit directement dans le jeu théâtral au lieu de rester une simple évocation verbale de la violence protoculturelle. Dans *La Tragédie de l'athée*, le mot "skull" est mis en relief dans les tirades de Charlemont et de D'Amville afin de souligner la dimension allégorique de la confrontation avec le crâne. La violence intrinsèque de la racine étymologique "sq-" est mise au service d'une présentation mystique et punitive du *memento mori* où "skull" est finalement remplacé par "death's head". Dans *Hamlet* et dans *La Tragédie du vengeur*, au contraire, le spectacle s'attarde sur l'ambivalence inquiétante de ces termes, tout en en donnant une expression allégorique délibérément conventionnelle. L'expression déictique "this is the skull" doit mettre le crâne en relief au moment même où le personnage principal inscrit le crâne dans un projet bien précis, une méditation inquiète sur la mort et sur sa mise en discours dans *Hamlet*, la violence aveugle de la vengeance dans *La Tragédie du vengeur*.

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, le mot "skull" a également une valeur déictique, même si celle-ci n'est pas marquée de la même manière. Comme on l'a vu, ce terme intervient lorsque les époux sont contraints de dissoudre leur union à jamais : " Your kiss is colder / Than that I have seen an holy anchorite / Give to a dead man's skull" (III. 5. 102-108). Cette parole convoque dans la sémiosis théâtrale deux thèmes diamétralement opposés, d'une part l'ordre patriarcal du *memento mori* et d'autre part l'utilisation tyrannique qu'en font les adversaires de ces deux personnages. De plus, les mots prononcés par la Duchesse ont une dimension performative : ils marquent la séparation par un dernier baiser tout en assimilant implicitement les visages des deux personnages à des crânes. Dans *Le Roi Lear*, enfin, "skill", "skin" et "shell" mènent un discret travail de sape dans l'illustration allégorique du *memento mori*, en insistant sur le thème de la violence protoculturelle. De manière générale, dans ces cinq tragédies, l'inscription textuelle des termes étudiés fait affleurer des thèmes qui minent les allégories élisabéthaines de la mort. En reprenant les conventions associées aux discours allégoriques de pouvoir et de mortalité, ces termes frappent ces discours d'inefficacité et même d'obsolescence, soit de manière temporaire, soit de manière définitive.

Les quatre mots étudiés se rapportent à deux registres antagonistes dans les cinq tragédies. Ils renvoient toujours aux mêmes polarités thématiques : le creux et le plein, le dedans et le dehors, le dessus et le dessous, le caché et le montré, le vrai et le faux, la substance et l'illusion, le juste et l'injuste. Sur le plan symbolique, ces termes sont associés à l'anatomie, à la médecine et à la défense de la loi collective. "Skull" et "shell" renvoient nettement à des objets indispensables au contrôle de la mort sauvage par l'ordre collectif, comme les exécutions publiques, l'armure, le cercueil ou le Monument. Le mot "skill", représente les pratiques culturelles qui utilisent ces objets pour réaliser un travail de différentiation

axiologique : la justice punitive, l'anatomie et toutes les pratiques discursives visant à donner un sens univoque à la mort. "Skin", enfin, souligne la dimension corporelle de ce travail culturel, en rappelant que l'existence sociale est une simple superposition de couches protectrices : la peau, les vêtements, les masques, les maquillages, les armures, les bâtiments, sans oublier tous les objets funéraires qui servent de contenant aux cadavres. Mais si l'on se situe dans une perspective anthropologique, on voit bien que la dimension sacrée de ces objets et de ces pratiques se complète systématiquement d'un envers inquiétant. Or, la plupart du temps, cet envers est mis en relief dans les textes dramatiques étudiés à côté de l'interprétation culturelle de la mort. Lorsque "skull", "shell", "skill" et "skin" sont des substantifs, ils évoquent souvent des objets matériels associés aux fins dernières, mais sans en éluder la dimension brutale. Les trois derniers peuvent fonctionner en tant que verbes. Dans ce cas, ils se rapportent non seulement aux thèmes de la protection du corps ou de la différenciation axiologique, mais aussi à des actes qui impliquent une violence physique importante.

Selon la terminologie proposée par Gilbert Durant dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, il est possible de classer les connotations de ces termes en deux catégories : le "régime diurne" et sa contrepartie "nocturne."[1] Lorsque la diffusion lexicale des quatre termes étudiés relève d'une thématique diurne, elle reflète une symbolique solaire et ascensionnelle. Elle exalte alors les notions d'intériorité protégée, de rétribution sacrée, d'ordalie et de justice poétique. Le régime diurne tend à dépasser la situation problématique exprimée par les mots en "sq-", car il conduit à considérer cette situation sous l'angle de la résolution dialectique des tensions. La mort, dans ce contexte, est présentée comme maîtrisée par la culture, c'est-à-dire qu'il est possible de la comprendre par la raison et de la revêtir d'une apparence socialement acceptable. Inversement, lorsque cette diffusion lexicale s'inscrit dans une perspective nocturne, le passage considéré fait allusion à la concavité, au fragment, à la dissimulation hypocrite, à l'arbitraire ou encore à l'incertitude métaphysique. Dès lors, le sens fondamental de la racine étymologique "sq-" est mis en évidence de manière particulièrement appuyée, dans un esprit aporétique. Même si le thème de la *coincidentia oppositorum* présente l'opposition du diurne et du nocturne comme les deux faces complémentaires d'une même réalité, dans les cinq textes dramatiques étudiés, cet effort d'harmonisation allégorique est mis en cause par une mort impossible à maîtriser par la culture ou à comprendre par la raison. Cette situation trouble ne concerne pas seulement les quatre mots que je viens d'étudier. Tout se passe comme s'ils représentaient la manifestation profonde d'une fracture thématique qui

[1] Voir Gilbert Durant, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Grenoble, Allier, [s.d.]

parcourt les cinq textes étudiés. Cette fracture brise la présentation de la mort en deux images radicalement contradictoires, tout en les superposant.

CHAPITRE III : Résonances de "skull" dans les textes dramatiques

Dans *A Survey of London*, le cadavre exhumé et le tombeau dégradé forment un contrepoint menaçant à l'exaltation de rites funéraires parfaitement accomplis et respectés. Le mot "skull" apparaît fugitivement dans cet ouvrage, mais sa dimension perturbatrice reste isolée et localisée. Les textes des cinq tragédies, par contre, proposent un état de déstabilisation du sens beaucoup plus avancé. En convoquant la racine "sq-", elles signalent la rupture de l'interprétation allégorique de la mort. "Skull", "shell", "skill" et "skin" perturbent régulièrement les textes, d'une manière intense et centrale, mais cet impact est amplifié par un ensemble lexical plus vaste.

La diffusion lexicale générée par la famille étymologique considérée est très large, de telle sorte qu'il faut limiter l'enquête à quelques termes choisis en raison de leur pertinence par rapport à la mise en œuvre du sens dans les textes étudiés. Je m'intéresserai principalement aux mots "shroud", "shred", "scarf", "sky", "sheet" et "short", qui servent souvent de relais à "skull" et aux trois termes étudiés plus haut.

I) Le triomphe de la thématique diurne de "skull" dans *La Tragédie de l'athée*

Dans *La Tragédie de l'athée*, cette diffusion lexicale est fondamentalement diurne parce que la pièce adopte une perspective allégorique. Lors du meurtre de Montferrers, l'expression "broken skull" correspond à une effraction sanglante à l'intérieur du crâne, mais cet épisode s'intègre à une totalité harmonieuse qui consacre la victoire de la symbolique diurne. Au cours de l'intrigue, en effet, le mot "skull" entre en résonance avec "skill" afin de souligner la réparation proposée à cette transgression. Le texte de *La Tragédie de l'athée* amplifie cette dynamique de l'amendement au moyen d'un lexique issu de la racine étymologique étudiée. L'inscription du mot "scarf", par exemple, confirme que la violence sauvage peut être comprise et maîtrisée par un ordre culturel sacré, sous-tendu par les dogmes du *memento mori*.

Conformément à l'ambivalence propre à la famille étymologique en cause, "scarf" renvoie à des notions antithétiques et implique une coupure. D'Amville veut faire passer Charlemont pour mort avant d'assassiner son père. Borachio doit donc se présenter devant les nobles en tant que soldat revenu du siège d'Ostende. Il va brandir une écharpe (prétendument celle de Charlemont) afin de montrer à tous que ce dernier est mort en héros :

> Go presently and buy a crimson scarf
> Like Charlemont's. Prepare thee a disguise

I'th'habit of a soldier hurt and lame.[1]

"Crimson scarf", placé en fin de vers, souligne la dialectique qui sous-tend l'intrigue. Sur le plan symbolique, ce mot représente le gage, pièce maîtresse de l'univers chevaleresque. "Scarf" renvoie aussi à la protection offerte par les vêtements, ainsi qu'à la commémoration rituelle. Cette pièce d'étoffe désigne donc un signe sacré, qui est vecteur d'échanges sociaux mais aussi porteur d'une vérité emblématique sur l'ordre culturel.

Dans le contexte de l'intrigue, ce sens allégorique se complète d'un envers momentanément perturbateur. Le mot "scarf", accompagné de "crimson", évoque une violence inquiétante. La couleur écarlate de l'étoffe renvoie évidemment à la mort sanglante qui est censée avoir frappé le héros, tout en servant de marqueur proleptique à l'horrible caillou qui va briser le crâne de Montferrers. Par ailleurs, si ce terme est compris dans le sens de pièce de jointure, il peut être associé à la stratégie machiavélique des deux personnages. Cette écharpe est un faux, et elle constitue l'élément rapporté qui permet à Borachio de rendre son déguisement vraisemblable.

Comme le mot "skill" dans la scène où Charlemont reproche à Castabella son infidélité, "scarf" invite le spectateur à faire la différence entre apparence et réalité. Ce terme correspond ici à un processus de différenciation axiologique destiné à encadrer la violence dans un discours allégorique. En effet, sa fonction est de souligner l'hypocrisie et la traîtrise des conspirateurs. À la manière de Richard III dans le passage de *The History of the World* examiné dans la première partie, D'Amville et Borachio utilisent les rites funéraires en tant que masques dénués de sens propre, défaisant le tissu culturel tout en dévoilant la violence aveugle qu'il recouvre. Dans *La Tragédie de l'athée*, le mot "scarf" fonctionne de façon beaucoup plus discrète que "skill" et "skull". Ces derniers sont mis en relief dans des épisodes centraux, de manière à souligner une révélation mystique ou un châtiment judiciaire. "Scarf" symbolise cette recherche de la justice et de la maîtrise de la mort à l'échelle d'un épisode mineur, enracinant l'utilisation cathartique de la racine "sq-" au cœur du texte.

D'autres mots entrent dans la composition de cet arrière-plan lexical. "Sky", par exemple, accompagne souvent "skull", "skill" et "skin" afin de mettre en relief la dimension différenciatrice de l'intrigue. Ce terme a pour fonction de souligner la transgression perpétrée par l'athée et la présence d'une transcendance vengeresse. De fait, D'Amville profite de l'absence de lumière dans le ciel pour assassiner son frère. La scène II. 4 est donc un épisode nocturne au sens premier de ce mot : "The sky is dark [...] / He that strikes safe and sure has heart and brain" (II. 3. 60-63). Le mot "sky" est également utilisé par D'Amville pour jouer le

[1] *La Tragédie de l'athée*, I. 2. 243-245.

rôle du frère consterné. Mimant la douleur avec emphase, il dénonce le sort injuste qui s'est apparemment abattu sur Montferrers : "Prithee tell me, heaven, / Hast shut thine eye to wink at murder, or / Hast put this sable garment on to mourn / At's death?" Juste après cette exclamation, l'expression "not one poor spark in the whole spacious sky" renvoie à l'obscurité et à la duplicité machiavélique, tout en suggérant ironiquement l'inanité de la conspiration menée par D'Amville contre le Ciel.[1]

Dans la scène du cimetière (IV. 3), le mot "sky" fait partie des éléments sémantiques qui soulignent l'imminence du châtiment céleste qui attend l'athée. Ce dernier s'effraie devant un crâne, perd la maîtrise de lui-même et avoue ses forfaits. "Skull", "sky" et "sheet" rythment un monologue dont le thème principal est l'accomplissement de la justice poétique :

> Why dost thou stare upon me? Thou art not *the skull of him I murdered.* [...] And *that bawd, the sky there*, she could shut the windows and the doors of this great chamber of the world, and draw the curtains of the clouds between those lights and me about this bed of earth, when that same strumpet Murder and myself committed sin together. [...] O behold, yonder's the ghost of old Montferrers *in a long white sheet*, climbing yond lofty mountain to complain to heaven of me...[2]

Cette inscription de la racine étymologique "sq-" reprend une thématique protectrice qui sous-tend l'ensemble de la scène. Le mot composé "charnel-house", immédiatement repris par "convocation-house", souligne que Charlemont a trouvé un sanctuaire et qu'il sera lavé de son crime en raison de sa piété.

En somme, dans *La Tragédie de l'athée*, tous ces mots servent de relais à une mise en œuvre allégorique de la justice idéale. Comme tout l'appareil rhétorique entourant le crâne dans le poème de Puttenham, les mots en "sq-" orientent progressivement le sens du mot "skull" pour en faire l'expression d'une mortalité maîtrisée, enfermée dans une structure close à dimension rituelle. Comme une photographie, lors de son développement, se fixe sous l'effet des sels chimiques, le texte de *La Tragédie de l'athée* éclaircit peut à peu sa propre dimension allégorique jusqu'à l'obtention d'une image illustrant la mortalité contrôlée. Mais cette situation est en fait exceptionnelle dans le corpus. Par exemple, le cas d'*Hamlet* est radicalement différent, même si cette tragédie fait elle aussi usage d'une symbolique diurne ascensionnelle.

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, II. 4. 36-41 (c'est moi qui souligne).

[2] *La Tragédie de l'athée*, IV. 3. 198-215 (c'est moi qui souligne).

II) L'oscillation entre diurne et nocturne dans les quatre autres tragédies

II. 1) *Hamlet*, "skull" et les mots de même racine : un monde en clair-obscur

Dans cette tragédie, les mots qui reprennent "skull", "shell", "skill" et "skin" sont bien plus nombreux que dans *La Tragédie de l'athée*, bien plus variés aussi. Selon la classification symbolique établie par Gilbert Durant, ils relèvent autant du registre nocturne que du registre diurne, et cette contradiction n'est résolue que superficiellement. Bien que cet arrière-plan textuel évoque souvent une dynamique ascensionnelle, il tend à renforcer l'effet de déstabilisation sémantique et d'errance du sens déjà exprimé par "skull", "shell", "skill" et "skin". De manière générale, le sens premier de la racine "sq-" dans *Hamlet* correspond à la mise à distance critique du *memento mori* et non à sa mise en œuvre au moyen de la fiction théâtrale.

En V. 1, le linceul évoqué par le Fossoyeur dans son chant funèbre fait évidemment partie des éléments dramatiques directement associés au *memento mori* dans la pièce. Il serait absurde de nier que ce terme montre une mort apprivoisée par la culture. Et pourtant, les mots utilisés par le Fossoyeur renvoient l'écho de la violence absurde et incontrôlée qui parcourt l'intrigue :

> A pick-axe, and a spade, a spade,
> For and a shrouding sheet,
> O a pit of clay for to be made
> For such a guest is meet.[1]

Dans ce chant, les mots "sheet" et "shroud" peuvent être assimilés à un écho déformé et atténué du mot "skull" et du mot "skin", les éléments textuels majeurs de cette scène. L'effet global de cette résonance est ambivalent. D'une part, la dimension diurne de cet arrière-plan lexical définit une sorte de couverture culturelle. La mort reçoit un vêtement qui la rend présentable et qui dissimule son aspect horrible. C'est d'ailleurs à ce décorum funéraire que renvoie l'expression "for such a guest is meet". D'autre part, ces mots, bien qu'ils reprennent la tradition symbolique du *memento mori*, évoquent les notions de coupure et de vide. "Shroud" et "sheet", bien loin de se confiner à une illustration apaisante du *memento mori*, dévoilent une mort chaotique que les revêtements culturels formés par le linceul et le tissu ne parviennent jamais à dissimuler complètement. Au contraire, ce chaos est assimilé à une fragmentation irrémédiable du logos, considéré en tant que tissu culturel générateur de sens.

[1] *Hamlet*, V. 1. 91-94.

Plus loin, le Fossoyeur confie à Hamlet que la couverture naturelle du corps ne peut résister à l'assaut des éléments :

> *Hamlet.* How long will a man lie i' the earth ere he rot?
> *Clown.* I' faith, if he be not rotten before he die–as we have many pocky corses now-a-days, that will scarce hold the laying in–he will last you some eight year or nine year: a tanner will last you nine year.
> *Hamlet.* Why he more than another?
> *Clown.* Why, sir, his hide is so tanned with his trade, that he will keep out water a great while; and your water is a sore decayer of your whoreson dead body. Here's a skull now; this skull has lain in the earth three and twenty years.[1]

La notion de fragment est également associée au parchemin et à l'écriture, "sheepskin" et "calfskin" indiquant que les documents notariés sont des constructions culturelles éphémères. Cette obsession du lambeau et de la lacération fait écho au sens fondamental du mot "shroud". Puisque la paperasse couverte d'encre est un tissu ephémère au même titre que le linceul et la peau, la construction du sens par le langage est dominée par la mort sauvage. En évoquant des surfaces déchirables et périssables, ce passage suggère une sorte de réversibilité du sens applicable à tout processus rituel, y compris au *memento mori*.

En III. 4, Hamlet assimile Claudius à un roi de Carnaval : "a king of shreds and patches" (III. 4. 103). Comme "scarf" et "shroud", "shred" évoque le caractère trompeur des surfaces, une réversibilité qui est d'ailleurs reprise par "skin" dans la même scène, un peu plus loin. Ces termes, en tant qu'éléments symboliques diurnes, récapitulent une diatribe rétributive qui est censée amener un repentir et un progrès moral. Cependant, "shred" correspond en même temps à un processus de lacération où l'intériorité de Gertrude est violée. En indiquant la réversibilité du *memento mori*, ce mot souligne que la satire du héros est problématique dans ses motivations et dans ses effets. Hamlet voudrait utiliser "shred" ou "skin" dans une perspective entièrement diurne, mais le programme sémantique de ces mots résiste à cette stratégie didactique univoque.

L'arrière-plan lexical suggéré par "shred" et "skin" prépare ainsi un spectaculaire renversement de situation où l'accusateur devient l'accusé, sans solution de continuité. La tirade "a king of shreds and patches" est l'amorce d'une nouvelle diatribe, mais celle-ci est coupée par l'irruption du Vieil Hamlet. Cette rupture inattendue déchire le voile trompeur de la satire afin de rappeler au héros à une autre mission, à savoir la vengeance contre Claudius. Dès lors, la satire dont Gertrude est victime apparaît comme un épisode mineur, un masque sans substance. Le Spectre témoigne également du fait que nulle entreprise de construction culturelle ne peut réellement contrôler la mort par le discours.

---

[1] *Hamlet*, V. 1. 158-168.

L'ambivalence ironique proposée par "shred" et "shroud" domine le dernier acte d'*Hamlet*, où la diffusion lexicale de la racine "sq-" sert à la fois à accompagner le héros dans sa quête et à souligner la montée en puissance de la violence aveugle. C'est cette fois-ci le substantif "short" qui diffuse au cœur du texte le programme sémantique clivé qui est propre à la famille étymologique considérée. Lorsque le héros annonce son intention de s'en remettre à la transcendance pour accomplir sa mission ("It will be short, the interim is mine"), il adopte une praxis stoïcienne fondée sur l'attente et la confiance. Cette philosophie se situe dans la perspective axiologique du mot "skill", car elle veut séparer la mort chaotique d'une mortalité assumée avec calme. Mais ici encore, l'arrière-plan textuel met ce discours allégorique en perspective. En effet, "short" possède une autre orientation sémantique que celle proposée par le héros. Comme "shroud" et "shred", ce mot met en évidence une fragmentation irrémédiable, une chute dans la violence aveugle. Dans le dernier acte, il amorce un curieux effet d'accélération temporelle qui précipite l'intrigue vers le massacre final.

La réversibilité du sens suggérée par "shroud", "shred" et "short" reflète un processus d'inversion du sens inscrit dans le mouvement général de l'intrigue. "Scarf" correspond également à cette ambivalence thématique dans la scène où Hamlet est envoyé en Angleterre. Lorsqu'il explique à Horatio comment il a découvert le stratagème par lequel Rosencrantz et Guildenstern l'emmenaient à la mort, il a recours à ce mot :

> My sea-gown *scarf'd* about me, in the dark,
> Grop'd I to find out them, had my desire,
> Finger'd their packet, and in fine withdrew
> To mine own room again. [...] I found, Horatio,
> Ah, royal knavery! An exact command,
> [That] my head should be struck off.[1]

Hamlet décrit ensuite un stratagème trompeur où la falsification joue un rôle aussi important que dans le passage de *La Tragédie de l'athée* où D'Amville utilise une écharpe pour simuler la mort de Charlemont. Hamlet forge de toutes pièces une lettre qui envoie Rosencrantz et Guildenstern à la mort. Dans ces deux situations dramatiques, l'objet inventé reprend le sens second de "scarf", une pièce de jointure.

Néanmoins, il y a une différence essentielle entre ces deux inscriptions textuelles. Lorsque Hamlet explique à Horatio comment il s'est débarrassé de ses adversaires sur le navire, il reprend l'ambivalence introduite par "scarf". Le héros s'est en fait comporté de manière aussi cynique que Claudius puisqu'il les a envoyés au billot sans leur laisser le temps de se confesser ("no shriving-time allowed"). Horatio ne peut que constater la brutalité de ce

[1] *Hamlet*, V. 2. 13-25 (c'est moi qui souligne).

procédé machiavélique, en une formule lapidaire où toute référence directe à la mort est curieusement excisée ("so Rosencrantz and Guildenstern go to't"). Alors que *La Tragédie de l'athée* utilise "scarf" afin de différencier Charlemont de D'Amville, faisant du premier un saint et du second un criminel, *Hamlet* s'en sert pour montrer que le héros de la pièce n'hésite pas à verser dans des stratagèmes aussi habiles que moralement douteux.

L'inscription de ce mot peut être comparée à celle du mot "skirt". Associé à la figure ambivalente de Fortinbras, ce terme exprime à la fois la maturation de ce personnage et sa collusion irrémédiable avec la violence sauvage. Incontestablement, Fortinbras évolue vers le raffinement chevaleresque. Au début de l'intrigue, il n'est rien d'autre qu'un simple chef de guerre établi à la frontière de la Norvège :

> Young Fortinbras,
> Of unimproved mettle, hot and full,
> Hath in the skirts of Norway here and there
> Shark'd up a list of lawless resolutes
> For food and diet to some enterprise
> That hath a stomach in't.[1]

A la fin d'*Hamlet*, le baroudeur norvégien est promu héritier de la couronne. Il est à ce titre garant de l'accomplissement des rites funéraires. Mais en dépit de la fonction thaumaturgique qui lui échoit, la violence exprimée par le mot "skirt" en I. 1 est mise en relief dans le vers tronqué qui donne sa conclusion à la tragédie. Fortinbras sonne une note finale qui est à la fois héroïque et violente en raison de son aspect fragmentaire ("Go, bid the soldiers shoot"). Cette discordance est d'ailleurs préparée, dans le texte, par une autre inscription de "shoot". Dans ce passage où le crâne est présent en filigrane, ce terme souligne le carnage causé par une mort sauvage sans limites :

> *Fortinbras*. This quarry cries on havoc. O proud death,
> What feast is toward in thine eternal cell,
> That thou so many princes *at a shot*
> So bloodily hast struck?
> *First Ambassador*. The sight is dismal;
> And our affairs from England come too late:
> The ears are senseless that should give us hearing,
> To tell him his commandment is fulfill'd,
> That Rosencrantz and Guildenstern are dead:
> Where should we have our thanks?
> *Horatio*. Not from his mouth,
> Had it the ability of life to thank you:
> He never gave commandment for their death.[2]

---

[1] *Hamlet*, I. 1. 99-103 (tirade d'Horatio).

[2] *Hamlet*, V. 2. 369-379 (c'est moi qui souligne).

Alors que la cellule monacale de la mort renvoie à l'emblème de l'ermite au crâne et à celui du Monument, le sang et le pistolet, alliés à la bouche, aux yeux et aux oreilles vides, présentent une mort violente invincible.

Le texte de *Hamlet* est donc travaillé en profondeur par des contradictions thématiques et symboliques insolubles. Bien loin d'asservir la diffusion lexicale du mot "skull" à une mise en œuvre de la justice poétique, cette tragédie place la mort sous le signe du fragment et de la contradiction. Comme pour mimer l'architecture baroque, tous ces mots s'équilibrent en parcourant des courbes et des contre-courbes, sans que leur contradiction thématique fondamentale soit jamais résolue. La perturbation sémantique générée par cet arrière-plan lexical peut d'ailleurs être rapprochée de la nature lacunaire de la pièce, qui a souvent été mise en évidence dans la critique shakespearienne.

Les trois autres tragédies du corpus utilisent la racine "sq-" dans une perspective proche de celle d'*Hamlet*. Bien que ces textes dramatiques utilisent fréquemment les termes qui y appartiennent afin d'évoquer l'eschatologie de la mort et la thématique axiologique de *La Tragédie de l'athée*, elles conservent l'ambivalence du mot "skull" de manière à suggérer l'envers maléfique des emblèmes de mortalité.

II. 2) Le Monument brisé de *La Duchesse d'Amalfi*

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, "shroud", "sheet", "short" et "scarf" élargissent la fracture symbolique à laquelle renvoient "skull" ou "skill". Un arrière-plan textuel reprend, sur le mode du murmure et de l'écho, le désordre symbolique exprimé par les actes et les dialogues des personnages. Cependant, contrairement à *Hamlet*, l'impact de cette famille étymologique repose sur un principe de réitération plutôt que de variation. Webster a en effet concentré en quelques mots l'effet perturbateur que Shakespeare distribue entre de nombreux éléments lexicaux distincts. Les mots concernés forment souvent des chaînes syntaxiques récurrentes, comme "sheet of lead", "winding-sheet" ou "I shall shortly". Parfois, au contraire, ils sont isolés et mis en relief ("dead man's skull", "salamander's skin", "wolf's skin", "exceedingly short-winded ").

Webster semble s'être inspiré du chant du fossoyeur dans *Hamlet* lorsque Bosola, en IV. 2, entonne une incantation macabre destinée au personnage principal :

> Hark, now everything is still,
> The screech-owl and the whistler shrill
> Call upon our dame aloud,
> And bid her quickly don her shroud! [...]
> 'Tis now full tide 'tween night and day

End your groan, and come away.[1]

La présence de "sheet" et de "shroud" dans ce chant prête une ambivalence manifeste à la dimension punitive des paroles de Bosola. Ces deux mots sont en effet le signe d'une réversibilité des symboles funéraires, car ils témoignent d'une autorité dénuée de justice pour qui le *memento mori* n'est qu'un prétexte à la prolifération de la violence. C'est pourquoi le chant de Bosola révèle une fracture cachée dans le système symbolique du *memento mori* et du Monument.

Dans la scène I. 3, la Duchesse utilise déjà "sheet" dans une perspective ambivalente. Ce mot se réfère à la fois au mariage ("wedding-sheet") et au linceul ("winding-sheet"), c'est-à-dire à Éros et à Thanatos. "Sheet" renvoie aussi au testament, dans une perspective didactique empruntée à l'*ars moriendi*. Celui ou celle qui se marie bien meurt bien et le livre qui donne le bilan de ses actions présente une comptabilité équilibrée, c'est-à-dire un quitus selon l'expression de la Duchesse ("Here upon your lips / I sign your *Quietus Est*", I. 2. 379-380). Cependant, le papier et le tissu peuvent être considérés comme des surfaces réversibles et ambivalentes. Le testament dont parlent les personnages n'est manifestement pas en règle, car il renvoie à la transgression qu'ils commettent à l'endroit des interdits patriarcaux. "Sheet" suggère par conséquent la relativité des normes collectives en insistant sur leur cruauté. Les mises en garde brutales du Cardinal et de Ferdinand assimilent l'amour de la veuve à la luxure et à la transgression. Pourtant, ce sentiment reste un élément positif dans l'épisode considéré :

Antonio. [...] I'd have you first provide for a good husband;
Give him all.
Duchess. All!
Antonio. Yes, your excellent self.
Duchess. In a winding-sheet?
Antonio. In a couple.
Duchess. Saint Winifred, that were a strange will![2]

La double feuille testamentaire (ou le double drap, selon le sens choisi) est un document bien étrange puisqu'il témoigne à la fois d'un ordre moral bafoué et d'un contrat de mariage en bonne et due forme. Le *memento mori* est donc irrémédiablement fragilisé par la présence du mot "sheet". Comme on l'a vu, son étymologie fait intervenir la notion de déchirement, comme "shroud" et "shred". Dans ce passage, cette tonalité violente se retrouve dans des mots comme "couple" et "between us", qui renforcent cet effet car ils évoquent une dualité. De plus, la sainte invoquée par la Duchesse (Sainte Winifred) associe implicitement cette fracture au crâne. Comme l'indique John Russel Brown dans son édition de la pièce, cette sainte eut la

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, IV. 2. 175-192.

[2] *La Duchesse d'Amalfi* , I. 3. 118-124.

tête tranchée et fut ressuscitée par Saint Bruno.[1] Dans ce contexte, l'inscription textuelle du Monument est profondément fracturée par une contradiction thématique insurmontable. Elle devient semblable à une plaque de marbre parcourue d'une veine qui menace de la rompre en deux parties.

Certes, à ce stade de l'intrigue, cette fracture reste localisée et cachée au cœur du texte. En III. 2, par contre, Ferdinand consomme une rupture du sens lorsqu'il a recours à l'expression récurrente "sheet of lead" pour condamner sa sœur. Comme dans *Hamlet*, mais de manière beaucoup plus régulière, "short" et "shortly" confirment cette tonalité inquiétante. Un leitmotiv intervient par exemple dans les tirades de Ferdinand. Dès la seconde scène, "short" souligne la violence aveugle qui ronge ce personnage ("I shall shortly visit you at Milan" ; "thou shalt shortly thither / To feed a fire as great as my revenge").[2] "Shortly" souligne également la torture dont la Duchesse est victime ("I shall shortly grow one / Of the miracles of pity", IV. 1. 94) et les scrupules de conscience de Bosola ("I think I shall / Shortly grow the common bier for churchyards", V. 2. 311-312). En raison de la portée aporétique des mots "short", "shroud" et "sheet", la perspective didactique du *memento mori* ne trouve plus l'occasion de s'affirmer de manière souveraine après le troisième acte. Elle ne disparaît pas, mais elle devient un élément résiduel.

Cette situation paradoxale est illustrée par l'inscription de "scarf" dans la scène III. 3. Il est possible de considérer "scarf" comme un élément textuel d'arrière plan à fonction diurne, dans une perspective satirique conventionnelle rappelant celle proposée par *La Tragédie de l'athée*. Lorsque les nobles de la Cour d'Amalfi se raillent du seigneur Malateste (littéralement la "mauvaise tête"), l'expression "that's his mistress' scarf" (III. 3. 23) reprend des propos moqueurs dominés par le *memento mori*, dont la tirade suivante donne l'exemple :

> I saw a Dutchman break his pate once
> For calling him pot-gun; he made his head
> Have a bore in't, like a musket.[3]

Cet effet de différenciation renforce l'assimilation de Malateste à une sorte de crâne vide. Ce personnage joue d'ailleurs un rôle symbolique important dans la dernière scène, lorsque les corps des victimes sont découverts. Mais ceci implique une contradiction aussi puissante que celle qui est portée par "skull", "short" ou "shroud". Sans solution de continuité, le Falstaff webstérien de la scène III. 3 devient un personnage sérieux et respectable. Il apporte en effet

---

[1] Voir *The Duchess of Malfi*, The Revels Plays, Manchester, Manchester University Press, 1974, p. 31.

[2] Respectivement I. 2. 59 et IV. 1. 136-137.

[3] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 3. 28-30.

sa contribution à la reconstruction politique et morale qui domine l'extrême fin de la tragédie. Délio est l'agent principal de ce retour à l'ordre, car il entreprend la lourde tâche de rendre au duché d'Amalfi sa civilité en appelant un nouveau prince au pouvoir ("Let us make noble use / Of this great ruin", V. 5. 109-110). Mais c'est en fait le Comte Malateste qui met en œuvre le programme symbolique diurne contenu dans "scarf". Il engage en effet une action punitive lorsqu'il s'adresse à Bosola moribond, sur un ton accusateur : "Thou wretched thing of blood, how came Antonio by his death ?" (V. 3. 91-92).

L'inscription de "scarf" dans *La Duchesse d'Amalfi* annonce par conséquent le processus rituel qui tente de donner sens au massacre final de la scène V. 5. Mais comme le mot "shoot" dans le discours de Fortinbras ou comme "shroud" dans le chant du Fossoyeur, "scarf" correspond à un tissu allégorique en lambeaux. Au cours de l'intrigue, une superposition de signifiants contradictoires a été établie par les termes relevant le la racine étymologique "sq-", discréditant les thèmes de la Vanité tout en soulignant la fracture qui les parcourt. Le thème rétributif introduit par Malateste ne saurait effacer des perturbations sémantiques qui inversent la perspective axiologique illustrée dans *La Tragédie de l'athée*. "Shroud", "sheet", "short" et "scarf" confirment que *La Duchesse d'Amalfi* est une tragédie éclatée qui propose deux lectures parallèles antithétiques sur la mort. Comme on le verra dans la quatrième partie, la traduction scénique de cette ambivalence dans un décor de théâtre peut révéler visuellement l'image du Monument brisé en faisant allusion au crâne, de manière à composer une image extrêmement captivante de cette thématique.

II. 3) *Le Roi Lear* et la coquille vide

Dans *Le Roi Lear*, les termes affiliés à la racine étymologique "sq-" sont également générateurs d'ambivalence. Répétés assez régulièrement, ils soulignent la confrontation de l'ordre culturel avec son envers. "House" est mis en relief à vingt reprises tout au long de l'intrigue, fréquence exceptionnellement élevée dans le corpus. Avec "shelter" et "hovel", ce mot met en relief le thème de la protection. C'est par exemple le cas en I. 1, lorsque Kent fait ses adieux à Cordélia : "The gods to their dear shelter take thee, maid, / That justly think'st, and hast most rightly said!" (I. 1. 181-182).

L'unique occurrence textuelle de "shelter" dans la tragédie implique le domaine de la protection sacrée, à la manière du passage de *La Tragédie de l'athée* où Charlemont se réfugie dans l'ossuaire. Mais partout ailleurs dans *Le Roi Lear*, "house" met en doute l'existence réelle de ce type de sanctuaire. Ici encore, le discours du Fou est révélateur. Il utilise des mots comme "shell", "sheal", "hide" ou "house" dans une perspective diurne, afin de générer un

effet de distinction axiologique. Son objectif est de montrer à Lear ce qu'il est devenu depuis qu'il a tout donné à ses deux filles aînées tout en répudiant Cordélia. Cette distinction est illustrée dans le passage où le Fou désigne le roi en le traitant de cosse de pois vide :

> Thou wast a pretty fellow when thou hast no need to care for her [Goneril's] frowning; now thou art an O without a figure. I am better than thou art now; I am a fool, thou art nothing. [...]
>
> Mum, Mum:
> He that keeps no crust nor crumb,
> Weary of all, shall want some. [*Pointing to Lear*]
>
> That's a sheal'd peascod.[1]

Ce passage témoigne d'une opération de distinction entre l'intérieur et l'extérieur dont le but est de rendre à Lear son pouvoir. Il y a ici un processus d'*Erziehung* centré sur la perspective notionnelle suggérée par le mot "shell" qui rappelle l'utilisation du mot "skull" dans la scène IV. 3 de *La Tragédie de l'athée*. Ici encore, en effet, on trouve une oscillation entre sanctuaire et errance, protection et agression. En retrouvant un lieu de résidence, le souverain sera (peut-être) réintégré à l'univers social. Néanmoins, dans *Le Roi Lear*, ces mots traduisent autre chose qu'une distinction axiologique et qu'un ordre social régénéré. Les métaphores et les symboles auxquels Tourneur et Shakespeare ont recours dans l'inscription du mot "house" suggèrent en effet une différence essentielle entre les deux dramaturges.

Charlemont, lorsqu'il se trouve devant l'ossuaire, pénètre dans un lieu clos protecteur. Inversement, les endroits clos où ses ennemis se réfugient pour perpétrer leurs méfaits sont ouverts l'un après l'autre au cours de l'intrigue. Ce double mouvement traduit simplement une mise en perspective judiciaire de la violence, alors que le sort de Lear correspond à la fois à une exclusion définitive et à une mise en cause des conventions qui structurent le genre tragique et le *memento mori*. En évoquant des coquilles vides, le Fou montre que des formes de protection allégoriques n'ont pas droit de cité dans *Le Roi Lear*. Cette image nous renvoie à l'absence de moralité dans l'ordre des choses, substituant aux dogmes de Tourneur l'idée d'une cruauté inhérente à la nature. Toute dynamique de réparation est compromise : comment une huître ou un escargot pourraient-ils réintégrer leur carapace une fois qu'ils en ont été extraits ? Les inscriptions du mot "house" dans la pièce jouent aussi sur la notion d'inadéquation, d'instabilité et de déplacement. Dans ce contexte, les contenants sacrés chargés d'abriter un sens allégorique ne peuvent plus enfermer la mort ensauvagée.

De même que Lear a perdu sa maison et sa raison, les nouveaux maîtres du pouvoir sont perpétuellement absents de leurs habitations ou évoquent leur départ imminent. Cette situation

---

[1] *Le Roi Lear*, I. 4. 188-197.

mouvante traduit le fait qu'ils plongent dans des abîmes de démence morale. Ainsi Goneril et Régane trouvent-elles tout-à-fait normal d'avoir expulsé leur père :

> *Cornwall.* Let us withdraw; 'twill be a storm.
> *Regan.* This *house* is little: the old man and his people
> Cannot be well bestow'd.
> *Goneril.* 'Tis his own blame; hath put himself from rest,
> And must needs taste his folly.[1]

Kenneth Muir, l'éditeur de la pièce dans la collection Arden, montre que le bon sens apparent de ce dialogue laisse entrevoir une démence sans nom. Incontestablement, la logique du discours sert ici de masque à des pulsions aveugles : "here a veritable exaggeration of cool sanity is transmuted into moral madness".[2] La raison perd sa souveraineté tandis que la notion de cadre domestique devient instable.

Cet effet de perturbation sémantique réapparaît à de nombreuses reprises dans *Le Roi Lear*, par exemple lorsque Edmond trahit son père auprès du Duc de Cornouailles. Ce dernier donne à son interlocuteur une réponse laconique cinglante : "I will have my revenge ere I depart his house" (III. 5. 1). Ici encore, "house" place la sémiosis au-delà de tout processus de différenciation axiologique. Cette réplique évoque bien entendu la brutalité qui caractérise Ferdinand dans *La Duchesse d'Amalfi*. Mais ce mot dans *Le Roi Lear*, a ceci de particulier qu'il suggère un mouvement physique vers l'extérieur en même temps qu'une violence aveugle irrationnelle.

Une objection à cette analyse doit pourtant être examinée. En marquant un déplacement hors du cadre de la signification rationnelle, "house" ne représente-t-il pas malgré tout un marqueur axiologique, étant donné que ce sont des personnages mauvais qui sont caractérisés de cette manière ? Dans cette perspective, le Duc de Cornouailles deviendrait un autre D'Amville, et l'inscription récurrente de "house" évoquerait simplement l'envers de l'ordre culturel. Mais existe-t-il, dans *Le Roi Lear*, une illustration allégorique du *memento mori* susceptible de faire pièce à cette vision de l'ordre culturel en négatif, où le mot "house" prendrait une tonalité incontestablement diurne ? Comme pour "shroud" dans *La Duchesse d'Amalfi*, la notion de marqueur axiologique ne saurait résumer la portée du mot "house" dans la pièce considérée. Car ce mot renvoie fondamentalement à une absence, et son inscription a pour corollaire une montée de la violence incontrôlable. Ainsi la vengeance annoncée par

---

[1] *Le Roi Lear*, II. 4. 285-289 (c'est moi qui souligne).

[2] Kenneth Muir, *Le Roi Lear*, édition Arden, 1972, p. 95. Il cite Robert B. Heilman, *This Great Stage:Image and Structure in King Lear*, Seattle, University of Washington Press, 1948, p. 233.

Cornouailles à Edmond culmine-t-elle dans la scène III. 7, où Gloucester est torturé de manière sauvage.

De plus, tout au long de l'intrigue, "house" suggère un processus d'agression aux conséquences irrémédiables. Dans la scène III. 4, Lear a été définitivement exclu du monde humain, c'est-à-dire qu'il a été chassé sans ménagement des châteaux qu'il avait lui-même légué à ses filles. Ici, "house" s'inscrit à deux reprises dans le texte sous une forme sémantique négative ("houseless"). De manière générale, ce mot entre en résonance avec des adjectifs dotés du même suffixe, qui impliquent eux aussi l'absence de refuge et le dénuement absolu ("eyeless", "thankless", "dowerless", "pitiless", etc.). Lorsque Gloucester aveugle est chassé de son propre palais par ses bourreaux, cet effet de sens suit de près la mise en scène de sa torture ("Turn out that eyeless villain", III. 7. 94). Après avoir expulsé ce personnage de sa maison, cette violence vide sa tête de son contenu, amplifiant le programme sémantique nocturne du mot "skull".

Le caractère récurrent du mot "sky" est tout aussi intéressant à étudier. Dans *La Tragédie de l'athée*, ce terme traduit un effet de différenciation axiologique en évoquant l'image archétypique du Ciel rétributif, sous la forme d'un œil perpétuellement ouvert qui surveille les hommes. Mais dans *Le Roi Lear*, "sky" ne s'identifie pas à une perspective de différenciation axiologique. Comme "house", il montre que les espaces protecteurs qui dominent *La Tragédie de l'athée* font cruellement défaut. Ainsi, lorsque Lear se retrouve isolé sur la lande, il se déclare soumis aux assauts du ciel ("the extremity of the skies", III. 4. 100). Dans la même scène, il nomme Tom O'Bedlam "houseless poverty", puis évoque tous ceux qui n'ont aucun toit pour protéger leurs têtes contre l'orage ("houseless heads"). En III. 2, Kent présente cette situation désespérée en des termes analogues, ajoutant "sheet" à "sky" pour présenter le ciel orageux comme une sorte d'enfer ("the wrathful skies", "sheets of fire", III. 2. 43-46). En somme, en traduisant une thématique violente, le mot "sky" montre que les dogmes du *memento mori* sont inaccessibles aux hommes. Leur absence ici-bas définit un monde coupé en deux, c'est-à-dire un abîme aussi vertigineux que les "deux infinis" de Pascal. Les êtres humains sont voués à souffrir sans raison à partir du moment où ils ont été violemment extraits du cadre domestique qui les protégeait pour être jetés nus sous la surface incurvée des cieux.

D'autres termes témoignent de la violence de ce processus d'extraction et de mise à distance : il s'agit de "skirt", de "sharp" et de "short". Le mot "skirt" intervient une seule fois, dans la première scène, où il suggère la partition du royaume ("Of all these bounds, [...] / With plenteous rivers and *wide-skirted meads* / We make thee lady", III. 2. 25-30). "Sharp" et

"short" sont des leitmotive qui soulignent la montée en puissance de la violence aveugle. Par exemple, "sharp " est récurrent dans les tirades d'Edmond. En ce qui concerne "short", l'ultime réplique de Kent dans la scène V. 3. donne l'écho des tensions de l'intrigue : "I have a journey, sir, shortly to go; / My master calls me, I must not say no" (V. 3. 320-321). Cette évocation du suicide indique sans doute que Kent doit mettre en œuvre un processus de contrôle de la mort. Le modèle philosophique stoïcien faisait du suicide un acte noble alors que les autorités religieuses élisabéthaines le condamnaient, soutenues en cela par les coutumes populaires. La dimension rituelle de cet acte est donc confrontée à son contraire.

Alors que l'inscription de "scarf" dans *La Tragédie de l'athée* correspond à une perspective eschatologique sur la mort, le texte du *Roi Lear* utilise la racine étymologie "sq-" afin de présenter une instabilité du sens. Les inscriptions de "house", "sky" et "skirt" traduisent l'image de la maison vide, du ciel lointain et du tissu déchiré, tout en reprenant la dimension ambivalente de "shell", de "skin" et de "skill". "Sharp" et "short" font de la violence un phénomène consubstantiel à la nature humaine. On peut comparer l'inscription de ces mots à la vision de la mort proposée par les tragédies de Sénèque, où la violence mortifère est présentée comme une réalité inexplicable, impossible à éradiquer parce qu'elle se situe par-delà le bien et le mal.

II. 4) *La Tragédie du vengeur* : le triomphe des renversements ironiques

Dans le texte de *La Tragédie du vengeur*, les mots qui participent à diffuser l'ambivalence de la racine étymologique considérée tendent curieusement à se rapprocher de ceux que l'on trouve dans *Le Roi Lear*. "Sky", "score", "skirt", "house" et "short" en font partie. Cet arrière-plan lexical oriente la sémiosis de la pièce vers une présentation ironique des emblèmes de mortalité. En raison de leur présence, le texte de *La Tragédie du vengeur* se pare du noble costume du *memento mori* tout en mobilisant la violence aveugle qui caractérise la racine "sq-".

L'unique occurrence du mot "sky" dans cette tragédie joue sur la dimension différenciatrice de la racine "sq-" tout en plaçant celle-ci dans un contexte mythologique dominé par l'image du Ciel rétributif. Vindice devient un œil situé dans un espace supérieur, d'où il teste la chasteté de sa sœur. Lorsque Castiza passe cette épreuve avec succès, il s'exclame en aparté : "O Angels, clap your wings upon the skies, / And give this virgin Christall plaudities!" (II. 1. 239-240). Cette assimilation du personnage au regard de Dieu illustre les principes patriarcaux du *memento mori*. Le frère, qui est ici le chef de famille puisque le père est décédé, est le responsable de la loi dans son microcosme familial. Vindice se désigne lui-

même comme le propriétaire du crâne de Gloriana. Dans cette perspective patriarcale, il est également le maître du regard.

Mais le topos de l'œil du Ciel, tel qu'il s'inscrit dans ce passage, correspond aussi à une image comique dont le point d'ancrage est le théâtre populaire jacobéen. En effet, la vision mystique des anges célébrant la chasteté de Castiza est située dans une perspective burlesque. Le verbe "clap" introduit dans ce commentaire allégorique une allusion à la syphilis, et je ne vois guère comment le public pouvait ignorer cette paillardise tant elle était fréquente dans le théâtre de ce temps. Elle figure par exemple dans *Le Roi Lear* lorsque le héros s'aperçoit qu'une partie de sa garde personnelle l'a abandonné : "What! Fifty of my followers at a clap; / Within a fortnight!" (I. 4. 292-293). Par ailleurs, l'expression "clap your wings upon the skies" décrit une machine de théâtre héritée du théâtre médiéval, grâce à laquelle un acteur revêtu d'un costume d'ange est hissé par une poulie tout près du "Ciel", le baldaquin qui surmonte la scène. Mais dans *La Tragédie du vengeur*, cet acteur est trop près du plafond, de telle sorte que ses ailes factices en battent les planches. Dans cet aparté, "sky" établit par conséquent une perspective axiologique sur le spectacle tout en sollicitant la complicité du public pour comprendre ce que cette perspective recouvre, et pour en rire.

Cette duplicité se rapproche de l'atmosphère qui domine un autre passage où Vindice, déguisé en Piato le proxénète, s'adresse à Lussurioso. Paradoxalement, il prononce une dénonciation satirique de la corruption des mœurs qui est entièrement factice :

> When [women] are up and dressed, and their mask on,
> Who can perceive this save that eternal eye
> That sees through flesh and all?[1]

Ici encore, l'œil du Ciel surveille les personnages et dénonce leurs agissements impies. Mais Vindice-Piato joue un rôle a deux dimensions. Devant Lussurioso, il se présente comme un trafiquant de chair humaine, et ce personnage fictif feint lui-même de déplorer la corruption des mœurs avec la connivence de son interlocuteur. Vindice est ici présenté comme un être de surface capable d'adopter de multiples postures, et non comme un défenseur de la moralité. Vindice intègre l'allégorie satirique de la mort à ses stratagèmes machiavéliques. Au lieu d'établir une différence claire entre le bien et le mal, le texte distingue simplement deux formes de péché : le sexe et la dissimulation. Il est évident que ces maux ne font pas sérieusement l'objet d'une condamnation morale, mais au contraire d'une exploration ludique.

Au début de la scène III. 5, "sky" est de nouveau évoqué en filigrane et associé au toit qui recouvre partiellement la scène du théâtre :

---

[1] *La Tragédie du vengeur*, I. 3. 65-67.

Vindice. O sweet, delectable, rare, happy, ravishing!
Hippolito. Why, what's the matter brother?
Vindice. O, 'tis able
To make a man spring up and knock his forehead
Against yon silver ceiling.[1]

La violence suggérée par "clap your wings upon the skies" continue de dominer le texte. L'exclamation de Vindice, en se rapportant à une blessure crânienne, indique à la fois une exultation puérile et une agression physique. Plus loin, "skull" et "shell" établissent un semblant d'axiologie tout en faisant basculer le texte et le spectacle dans la violence sauvage et le culte du masque. À la fin de l'intrigue, la dimension punitive du Ciel est reprise indirectement sous forme d'une comète, c'est-à-dire d'un feu d'artifice de théâtre dénommé "blazing star" dans les indications scéniques. Le mot "score", répété en leitmotiv, souligne la mort sauvage qui attend Lussurioso et les vengeurs :

First Noble. [...] my Lord,
You're gracefully established with the loves
Of all your subjects: and for natural death,
I hope it will be threescore years a coming.
Lussurioso. True? No more but threescore years?
First Noble. Fourscore I hope my Lord.
Second Noble. And fivescore, I.
Third Noble. But 'tis my hope my Lord, you shall never die.
Lussurioso. Give me thy hand, these others I rebuke.
He that hopes so, is fittest for a Duke.[2]

Naturellement, il est possible de prendre l'arrière-plan lexical de la racine "sq-" dans une perspective axiologique. Mais il est plus logique de considérer le mot "score" et la funeste comète en tant que traces d'une violence universelle. Car la valeur différenciatrice de "score" ne saurait être envisagée indépendamment de la perspective théâtrale et ludique évoquée plus haut. Comme le ciel qui surplombe la scène, et aussi comme le crâne de Gloriana, cette étoile menaçante est ouvertement considérée comme un accessoire scénique. Ainsi "sky" et "score" font-ils une différence entre illusion et réalité évoquant le *memento mori* de manière parodique. Cette vision du monde est donc assimilée à une machine dramatique purement artificielle.

D'autres mots appartenant à la même famille étymologique confirment cette analyse. "Insculption", par exemple, correspond à la métaphore du monument funéraire vide. Il figure dans le discours du juge chargé de décider du sort de Junior, qui comparaît pour viol. Le juge fait l'apologie des emblèmes de mortalité en insistant sur le thème de la renommée posthume :

[...] For what is it to have

[1] *La Tragédie du vengeur*, III. 5. 1-4.

[2] *La Tragédie du vengeur*, V. 1. 28-36.

A flattering false insculption on a Tomb,
And in men's hearts reproach? The bowelled corpse,
May be cered in, but with free tongue I speak,
The faults of great men through their cerecloths break.[1]

Dans le texte de *La Tragédie de l'athée*, des termes tels que "tomb", body" et "monument" proposent une distinction entre le vrai et le faux, l'innocent et le coupable. Mais le passage de *La Tragédie du vengeur* cité ci-dessus fonctionne différemment. Au lieu de reprendre la symbolique associée au tombeau, le texte de cette pièce met en valeur la dimension ludique des ornements disposés sur les sépulcres baroques. Bien entendu, les juges exaltent la suprématie d'un ordre social fondé sur la réputation posthume que garantit l'intégrité matérielle du cadavre enfermé dans le monument funéraire. Mais le passage cité traite cet idéal dans un esprit de dérision.

Les magistrats de la scène I. 2 sont soumis à un ordre politique arbitraire et capricieux, dont les décisions sont motivées par la recherche du plaisir sexuel et par les conflits machiavéliques les plus tortueux. De plus, ce passage présente l'ordre symbolique du tombeau en creux. C'est ce que suggère l'éviscération du cadavre ("the bowelled corpse"). De même, la transgression des rites qui lui sont associés prend une valeur privative en étant assimilée au déshonneur posthume ("the faults of great men through their cerecloths break"). Expression bizarre et recherchée, "a false insculption on a tomb" introduit dans ce passage la violence implicite de la racine "sq-". Ce discours allégorique sur le renom posthume représente par conséquent un *memento mori* en trompe-l'œil. Il implique une traduction textuelle de la sculpture funéraire baroque où l'on retrouve l'extravagance propre à cet art.[2]

Dans cette tragédie, "unhusk", "skirt" et "house" constituent une constellation sémantique qui renvoie au thème de l'anatomie en insistant sur l'ouverture forcée du corps. Dès la première scène, Vindice explique à son frère comment il réussit à survivre dans le milieu hostile de la Cour :

Faith I have been shoved at, but 'twas still my hap
To hold by th' Duchess' *skirt* [...].
Last evening predecessor unto this,
The Duke's son warily enquired for me,
Whose pleasure I attended: he began,
By policy to open and *unhusk* me
About the time and common rumour:
But I had so much wit to keep my thoughts
Up in their built *houses*.[3]

---

[1] *La Tragédie du vengeur*, I. 2. 12-16.

[2] "Insculption" appartient à la même famille étymologique que "skull" (voir la figure 3, page 124).

[3] *La Tragédie du vengeur*, I. 1. 63-73 (c'est moi qui souligne).

"Hold by the Duchess' skirt" implique la recherche d'une protection maternelle pour le corps. Le verbe "unhusk" suggère que le personnage principal est molesté par son supérieur : Lussurioso veut retirer au Vengeur sa "coquille". Cette expression nous situe dans un combat sans merci où l'adversaire est dépouillé et même privé de sa substance. Mais elle reflète aussi l'ambiance homoérotique de la pièce, l'ouverture tentée par Lussurioso étant à la fois un moyen de deviner les intentions cachées de Vindice et une manœuvre dictée par le désir. Ici, Vindice se dérobe, mais il n'en va pas de même par la suite lorsqu'il se présente à Lussurioso en tant que proxénète. Ses paroles représentent alors une proposition sexuelle explicite ("How now, sweet muskcat? When shall we lie together?"). Elles pénètrent le corps de Lussurioso en bouleversant sa sensibilité : "the knave [...] shakes me at his pleasure".

La seconde inscription textuelle de "husk" est également prononcée par Vindice ("Murder will peep out of the closest husk", IV. 2. 209). Ici encore, la coquille corporelle est un vase clos rempli de passions destructrices, qui ne demandent qu'à s'échapper vers l'extérieur pour répandre la violence érotique ou meurtrière. Cette coquille doit aussi afficher des couleurs trompeuses afin de revêtir une apparence séduisante, car sa protection face aux agents extérieurs dépend en majeure partie de sa capacité à donner le change sur sa nature réelle. Ce mot témoigne donc d'une ambiance délétère où règne une sorte de cannibalisme érotique.

Ce combat sans merci est amplement illustré en III. 5 par le texte au moyen du mot "skull" et de "shell". Vindice orne la coquille crânienne de Gloriana d'un maquillage empoisonné, et le Duc, aveuglé par son désir, abandonne la défense de sa propre intériorité et prend cette marionnette pour une courtisane. Mais en fait, la corruption morale de ce personnage ne fait que refléter une situation générale. Les passages précédents montrent que Vindice partage ce dérèglement des passions, la seule différence étant qu'il préfère mettre l'accent sur le sang et sur le poison plutôt que de s'adonner au vice sexuel. La dimension satirique du texte de *La Tragédie du vengeur* propose par conséquent une condamnation morale pessimiste qui proclame l'inanité de tout projet didactique utilisant la mise en spectacle des allégories de la mort. Comme "skull" et les autres termes issus de la même racine étymologique dissocient le texte de la dimension allégorique du *memento mori*, l'inscription textuelle du crâne ne peut plus être sérieusement interprétée comme signe d'une loi suprême qui viendrait domestiquer la mort ensauvagée. Manifestement, l'association du contenant et du contenu qui est proposée dans les passages étudiés ne correspond pas à un cadre allégorique destiné à maîtriser la violence sauvage. Il s'agit au contraire d'un dispositif textuel (et sexuel) fondé sur la violence sauvage et la confusion du sens. Dans l'ensemble de la pièce, "skull" et "shell" témoignent

d'une brutalité nue située par-delà le bien et le mal, opposée à une forme symbolique creuse, réduite à un simple parement. "Husk", "house" et "insculption" confirment ceci, car ces mots soulignent discrètement l'universalité de ce désordre pulsionnel tout en montrant la sauvagerie qui gît par delà la surface resplendissante et trompeuse des emblèmes de mortalité.

III) Résonances de "skull" et de sa famille étymologique dans l'ensemble des textes

Dans les cinq tragédies, la famille étymologique du mot "skull" n'est pas un réseau de sens parmi d'autres. Au contraire, elle exerce un impact très fort sur la structuration des textes tragiques sur le plan lexical. Elle renvoie à des notions archétypiques associées au contrôle de la violence et à la défense de l'ordre collectif, en les traduisant évidemment en des termes culturels typiques de la période élisabéthaine tardive. Par ailleurs, le système échoïque ainsi constitué autour du mot "skull" n'a pas seulement une dimension étymologique. Il s'exprime aussi de manière sonore. En effet, la diffusion lexicale de la racine "sq-" est souvent reprise par des expressions et des termes qui en traduisent les grandes orientations sémantiques.

Hamlet met en évidence la parenté étymologique de "skull" et de "skill" en montrant que ces termes se ressemblent phonétiquement. Ainsi, en III. 4, Shakespeare joue avec subtilité sur l'homophonie "skill"/"king" de manière à donner voix à une thématique nocturne. Dans le dialogue suivant, Gertrude et Hamlet répètent une séquence syntaxique qui démultiplie la violence mise en scène lors du meurtre de Polonius :

> *Gertrude.* O, what a rash and bloody deed is this!
> *Hamlet.* A bloody deed! Almost as bad, good mother,
> As kill a king, and marry with his brother.
> *Gertrude.* As kill a king!
> *Hamlet.* Ay, lady, 'twas my word.[1]

Les mots "as kill a king", soigneusement répétés afin de mettre en évidence une ressemblance sonore, orientent le texte parlé vers un état de confusion. On peut rapprocher cette mise en relief de la violence d'un jeu sur les mots auquel se livre Hamlet devant Claudius un peu plus loin, lorsque ce dernier lui somme de révéler où gît le corps de Polonius. Cette fois-ci, les mots "king", "thing" et nothing" sont repris de manière ludique. On peut considérer que Shakespeare, dans ce passage, reprend l'effet de confusion lexicale en l'appliquant à "skin" :

> *Rosencrantz.* What have you done, my lord, with the dead body?
> *Hamlet.* Compounded it with dust, whereto *'tis kin*.[2]

[1] *Hamlet*, III. 4. 147-151.

[2] *Hamlet*, IV. 2. 4-5.

A l'exemple de "as kill ['a skull' ?] a king", l'expression "'tis kin" évoque un mot en "sq-" et en rappelle les résonances thématiques.

Les mots "scale", "scullion" et "scandal" reproduisent eux aussi le son propre à "skull" ou à "skill", soit épisodiquement, soit en leitmotiv. Sur le plan thématique, cette résonance est en rapport plus ou moins visible avec le crâne, la violence physique et la dichotomie du contenant et du contenu. Ainsi "scullion", dont la ressemblance sonore avec "skull" est particulièrement évidente, s'inscrit dans un passage où le héros déplore sa propre inaction tout en dénonçant la noirceur morale de Claudius. Ce discours est dominé par l'image de la tête agressée :

> Who calls me villain, breaks my pate across,
> Plucks off my beard and blows it in my face,
> Tweaks me by the nose, gives me the lie in the throat
> As deep as to the lungs–Who does me this? [...]
> This is most brave,
> That I, the son of a dear father murder'd,
> Prompted to my revenge by heaven and hell,
> Must like a whore unpack my heart with words
> And fall a-cursing like a very drab,
> A scullion! Fie upon't! Foh!
> About, my brains.[1]

En somme, l'écho du mot "skull" domine le texte d'*Hamlet*, tout comme l'anamorphose du crâne gît au pied des Ambassadeurs dans le tableau de Hans Holbein. Mais s'il est indéniable que cette œuvre picturale donne une vision dogmatique du *memento mori*, il est difficile de situer la pièce dans une perspective analogue. Au lieu de faire la différence entre le bien et le mal, le savoir et l'ignorance, le dedans et le dehors, cette évocation sonore de "skull" met en valeur la mort sauvage et l'incapacité à deviner les projets qui gisent à l'intérieur des têtes.

Le Roi Lear associe également l'évocation de la tête agressée à un rappel sonore de la racine "sq-". "Scald" est mis en relief dans quelques passages isolés mais essentiels, par exemple celui où le roi se plaint d'être extrait de sa tombe : "I am bound / Upon a wheel of fire, that mine own tears / Do scald like molten lead" (IV. 7. 46-48). L'étude de l'inscription anamorphotique de "shell" dans ce passage a montré que la brutalité du monde dans lequel évoluent les personnages est insurmontable. La citation traduit cet état des choses sur le plan sonore, exactement comme l'occurrence de "scullion" dans le texte d'*Hamlet*. "Scarce" et "school", quant à eux, ne sont pas des mots exceptionnels dans *Le Roi Lear*, mais au contraire des leitmotive qui renforcent la thématique violente de "houseless" ou de "shelter". Les vers

[1] *Hamlet*, II. 2. 567-584 (c'est moi qui souligne).

suivants en témoignent. Ils se situent dans l'épisode où Lear est chassé du château de sa fille Régane :

Gloucester. Alack! The night comes on, and the bleak winds
Do sorely ruffle; for many miles about
There's *scarce* a bush.
Regane. O! sir, to wilful men,
The injuries that they themselves procure,
Must be their *schoolmasters.*[1]

"Scarce" et "school" reprennent deux thèmes centraux dans le programme lexical de la famille "sq-" tout en les confrontant de manière aporétique. "Scarce" implique l'absence de protection corporelle et la brutalité de la nature, thèmes également proposés par "skin" et "shell" dans le texte du *Roi Lear*. "School", dans son sens courant, ne fait pas partie de la famille étymologique de "skull". Mais son homonyme (que l'on trouve aussi sous la forme "shoal") y appartient. Le mot "schoolmaster" renvoie à un processus de différenciation des valeurs et d'apprentissage où la mort peut être maîtrisée et les passions contrôlées, comme le suggère "skill" dans d'autres passages. Si l'on remplace "schoolmaster" par "skull-master", le sens fondamental de ces vers n'est pas altéré. En effet, la phrase présente la lande comme un lieu sacré où Lear et Gloucester pourraient apprendre la vérité sur eux-mêmes et sur l'homme à travers une confrontation douloureuse avec la mort sauvage qui règne dans la nature. Ainsi "scarce" correspond-il à la dimension nocturne de l'intrigue alors que "schoolmaster" constitue son versant diurne. Mais en fait, le contraste entre ces deux dimensions n'est jamais résolu. Bien loin de résoudre ces tensions thématiques, l'amplification sonore du phonème "sk" programme le retour cyclique d'une violence aveugle et imprévisible.

Cet effet de résonance ne saurait être considéré comme une curiosité de l'écriture dramatique shakespearienne. Il existe aussi dans *La Duchesse d'Amalfi*, *La Tragédie de l'athée* et *La Tragédie du vengeur*. Dans cette œuvre dramatique, l'expression "next to a skull", étudiée précédemment, propose déjà une amplification de la violence en mettant en relief les sonorités dures et tranchantes du phonème "sk". Dans d'autres passages, "scaffold" donne l'écho de "skull" en venant s'ajouter à des termes comme "head", "tears", "cut" et "bleeding". Lorsque Supervacuo et Ambitioso élaborent un stratagème qui doit envoyer leur demi-frère Lussurioso au billot, Supervacuo transmet l'ordre d'exécution au bourreau en ces termes : "comment him to the scaffold in our tears" (III. 3. 26). Mais en III. 6, Lussurioso est libéré suite à un caprice du Duc. Les deux conspirateurs, ignorant ce retournement de situation, s'affrontent stupidement pour savoir qui a eu l'idée d'envoyer leur demi-frère à la

[1] *Le Roi Lear*, II. 4. 298-302 (c'est moi qui souligne).

mort : "You'd have the honour on't, forsooth, that your wit / Led him to the scaffold", s'écrie Ambitioso. Puis un coup de théâtre intervient : un gardien entre en scène avec la tête sanglante de leur frère Junior, exécuté par erreur à la place de Lussurioso. Envahi d'horreur et de colère, Supervacuo promet à ce garde un châtiment exemplaire : "villain, I'll brain thee with it!" (III. 6. 78) Auparavant, des résonances discordantes du phonème "sk" ont annoncé cette présentation de la mort sauvage. En effet, "skull" a préparé cette perturbation sémantique dès la scène I. 1, relayé ensuite par "insculption" (I. 2) et "scaffold" (III. 3).

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, cette résonance est traduite par l'intermédiaire de "scholar" lorsque Délio décrit Bosola en expliquant qu'il joue un rôle machiavélique. Ce rôle est analogue à celui de Vindice puisqu'il se fonde sur le *memento mori* satirique :

> A fantastical scholar, like such who study to know how many knots was in Hercules' club, of what colour Achilles' beard was, or whether Hector was not troubled with the toothache. He hath studied himself blear-eyed, to know the true symmetry of Caesar's nose by a shoeing-horn, and this he did to gain the name of a speculative man.[1]

Des termes tels que le verbe "scatter" reprennent la dimension nocturne de la racine "sq-" afin de souligner le chaos qui gît au cœur du Duché de Malfi. Dans la scène du mariage secret, la Duchesse pense que le temps effacera l'ire de ses frères : "time will easily / Scatter the tempest" (I. 2. 480-481). Bosola utilise aussi le phonème "sk" de la cette manière, par exemple lorsqu'il dénonce le maquillage féminin ("your scurvy face-physic", II. 1. 30). Mais cette diffusion sonore est assez rare dans la pièce. Ce texte situe l'ambivalence de la racine "sq-" sur le plan thématique, c'est-à-dire par l'intermédiaire de la famille étymologique étudiée et dans les images littéraires. *La Tragédie de l'athée* donne l'écho sonore du phonème "sk" en reprenant "skull" par son synonyme ("sconce"), en utilisant "scape" et "scatter" de manière récurrente, et par l'intermédiaire d'allitérations en "s" et en "k" ("carcass"). Comme dans *La Duchesse d'Amalfi*, la diffusion sonore de la racine "sq-" est plus discrète que dans les autres tragédies, car elle n'apparaît que dans certains passages.

Dans les textes étudiés, certains mots-clé associés au crâne proposent un effet de sens analogue à ceux de la famille étymologique étudiée. Bien qu'ils ne donnent pas de résonance sonore à "skull", ils reprennent son programme sémantique en insistant sur la confrontation entre la violence sauvage et les formes culturelles censée la contrôler. "Crown", "ring", "case", "head" et "eye" se fondent sur la symbolique de l'encadrement telle qu'elle s'inscrit dans le topos du Monument. Ces cinq termes évoquent un processus rituel qui place la tête et le crâne dans des structures closes. Tous sauf "case" ont recours à la symbolique du cercle.

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi* , III. 3. 50-57.

II. 1) la symbolique circulaire

Selon le *Dictionnaire des symboles*, le cercle reflète la perfection et la splendeur, et il implique un contexte rituel fondé sur l'harmonie entre microcosme et macrocosme. Les articles traitant de la couronne, de l'anneau et de la tête soulignent que ces objets appartiennent à ce champ symbolique. Or, dans le monde élisabéthain, l'inscription d'une image dans une forme annulaire souligne souvent l'aspect sacré de la représentation graphique ou picturale. Dans les livres d'emblèmes, des signes circulaires tels que le crâne, l'anneau et l'ouroboros représentent l'éternité et la perfection universelle.[1] Dans l'univers théologico-politique de ce temps, la couronne était un objet digne de vénération, car cet objet sacralisait la personne du souverain en entourant sa tête. L'emblème *Victoria Limes* de Claude Paradin en donne l'exemple (voir la figure 1, page 56). Une couronne de lauriers ceint le crâne et traduit une forme circulaire idéalisée. De même, le symbole du joyau enchâssé, utilisé par Puttenham sous la forme du poème-diamant, était métaphoriquement associé à l'œil serti dans son orbite, en une scintillante manifestation des cercles du pouvoir. Cette vision idéale du cercle se reflète aussi dans le stéréotype de la "Grande Chaîne de l'Etre". Ce dernier prétend enchâsser les hommes dans une totalité sociale assimilée à un monument architectural, cet ensemble étant lui-même enchâssé dans le cosmos. Ici encore, la littérature et la peinture traduisaient nettement ces données à l'époque de Shakespeare et de Webster.

Cependant, l'inscription de la symbolique circulaire dans les rituels élisabéthains ne correspond pas strictement à la définition proposée par le *Dictionnaire des symboles*. De fait, cette définition a le même défaut que la description du contrôle des pulsions par Puttenham dans le poème-diamant. Comme on l'a vu dans la première partie, dans l'Angleterre de cette époque, le cercle était toujours susceptible d'être interprété comme l'indice de phénomènes chaotiques. Dans cette perspective culturelle déstabilisée, la couronne, le crâne et l'anneau indiquaient le retour cyclique de la violence sauvage, en même temps que la disparition des traditions et des rituels. C'est le sens de l'exclamation d'Hamlet devant Rosencrantz et Guildenstern : "for O, for O, the hobby-horse is forgot" (III. 2. 133).[2] Cette évocation d'un élément essentiel des amusements populaires élisabéthains s'accompagne d'un signe circulaire qui commémore le passé tout en regrettant son effacement. Dans les cinq tragédies, la manifestation du sacré par l'intermédiaire du cercle indique l'absence de sens qui préexiste à la

[1] Les deux serpents enlacés et se mordant la queue symbolisaient la circularité du temps et la perfection du cosmos.

[2] Le "hobby-horse" (ou cheval-jupon) était un déguisement composé d'une robe imitant le corps et les pattes d'un cheval.

construction de tout symbole. Il s'agit d'une béance que l'on sait impossible à combler totalement.

a) "Crown et "Ring"

Selon David Evett, la forme annulaire de la couronne est signe de vide identitaire dans le genre tragique élisabéthain. Cet objet de pouvoir implique la renonciation du monarque à la condition humaine ordinaire, voire à la nature humaine tout court. Certes, le roi couronné peut être considéré comme un contenant accueillant les emblèmes du pouvoir et de la mort. Mais pour cela, il doit cesser d'être homme, de telle sorte qu'il est assimilé au néant corporel et spirituel d'un cercle vide :

> The crown [in *Richard II*] is hollow–an O (as the chorus in Henry V reminds us, like the theater in which these scenes were played), a cipher–which seems to me to carry the further suggestion that monarchy itself, contained within this "golden round", is not a presence but an absence–no thing. As such, it must be affiliated with death, the essential emptiness at the center and end of life, visually expressed in the skeletal imagery–the ribs curled graspingly or caressing fingers around nothingness, the missing nose, the empty eyes.[1]

On peut voir ici un mouvement d'élévation mystique où la royauté maîtrise la mort et des passions, mais aussi une destruction irrémédiable où le souverain est réduit à un simple zéro.

La Tragédie de l'athée tente de construire une perspective axiologique et dogmatique à partir de mots programmatiques tels que "skull", "house" et "skill". "Crown", "eye" et "ring" participent à cette construction du sens, les premiers termes de manière récurrente et le dernier de manière épisodique. "Crown" possède deux référents antagonistes que l'intrigue sépare soigneusement selon un critère axiologique. Le premier référent est l'argent. D'Amville emploie ce mot dans son acception vénale, au moyen d'une expression récurrente ("here's a thousand crowns"). "Ring" adopte ce sens vénal lorsque l'espion Languebeau confie à D'Amville que Castabella est pareille à un diamant mais qu'elle est malgré tout corruptible. L'athée vient de lui remettre un anneau en acompte de ses futurs services (I. 2. 167-182). Dans la scène suivante, l'anneau prend des connotations obscènes qui soulignent la corruption physique et morale de Rousard. Lorsque le fils de D'Amville courtise vainement Castabella, le mot "ring" est suggéré par des images circulaires évoquant le sexe de la femme ("a bracelet of thy hair", "your black eye").

Le second référent de "crown" dans cette tragédie est d'ordre mystique. Dans les tirades de Charlemont, il marque les thèmes de la justice poétique et de la foi récompensée. Sa dernière

---

[1] David Evett, "Remembering Death: Deathbed Scenes in Shakespeare's Plays and the Visual Traditions", *Shakespeare and the Graphic Arts*, communication du 14 avril 1994 (Albuquerque, The Shakespeare Association of America, url<http://www.shu.ac.uk/emls/iemls/shaksper/files/DEATHBED%20SCENES.txt>).

occurrence dans le texte signale l'accomplissement de ce développement rétributif. Castabella confère à Charlemont le titre de héros parce qu'il est parvenu au terme de ses épreuves. À l'exemple des chevaliers ayant accompli leur quête, il reprend tous ses titres et épouse sa fiancée ("and to crown all, / [Charlemont now is] The lord of Castabella", V. 2. 282). Tout au long du texte, c'est le sens allégorique de "crown" qui s'impose. Après une période de flottement, la forme de la couronne est désignée comme pleine et intègre et elle concerne essentiellement les personnages "purs" de la pièce, c'est-à-dire Charlemont, Montferrers et Castabella.

Dans *Hamlet*, bien entendu, cette univocité didactique n'est pas de mise. "Crown" est associé à la vacance du pouvoir, non seulement par l'intermédiaire du Spectre mais aussi à travers un réseau d'images fondé sur le stéréotype de la tête envahie par une infection qui risque de la transformer en un objet creux. Ce thème apparaît dans le récit du meurtre fondateur de la pièce :

> Upon my secure hour thy uncle stole,
> With juice of cursed hebenon in a vial,
> And in the porches of my ears did pour
> The leperous distilment [...].
> Thus was I, sleeping, by a brother's hand
> Of life, of *crown*, of queen, at once dispatch'd,
> Cut off even in the blossoms of my sin,
> Unhousel'd, disappointed, unanel'd,
> No reckoning made, but sent to my account
> With all my imperfections *on my head.*
> *O* horrible! *O* horrible! Most horrible![1]

Non seulement la couronne du Vieil Hamlet a été subtilisée et sa tête détruite, mais ce personnage se considère comme un être incomplet. L'assassinat l'a privé des propriétés sacrées qui caractérisaient le cadre socioculturel dont il est le fantomatique représentant. "Unhousel'd", "unanel'd", "no reckoning made" renvoient à la transgression des rituels de passage appliqués à la mort. Il manifeste la présence d'une absence, car il s'agit d'un souverain vu en négatif. La présence de l'exclamation "O" dans le dernier vers cité résume ce vertige du néant tout en décrivant la réaction instinctive de celui qui a tout perdu.

Dans la scène V. 1, le substantif "crowner" indique encore la présence d'une autorité judiciaire dans le cimetière, tout en lui prêtant une tonalité comique : "the crowner hath sat on her and finds it Christian burial" (V. 1. 4). Sans doute n'est-il pas excessif de rapprocher "crown" de "clown". Les arguties du Fossoyeur, qui s'inspirent d'un procès célèbre à l'époque élisabéthaine, confirment que cette activité judiciaire est dénuée de sens profond. Ces

[1] *Hamlet*, I. 5. 61-64 ; 74-81 (c'est moi qui souligne).

ratiocinations ne révèlent rien, sauf que la mort frappe au hasard.[1] De même, la couronne funéraire d'Ophélie symbolise une pratique rituelle imparfaite et insatisfaisante. La phrase "she is allow'd her virgin *crants*" donne l'écho des événements violents de l'intrigue sans effacer leur aspect irrationnel.[2]

L'aspect nocturne de la couronne se retrouve, sur un mode plus simple, dans *La Tragédie du vengeur*. Contrairement à son inscription dans *Hamlet*, le mot "crown" n'est pas ici un leitmotiv. Il est néanmoins associé à "ring" afin de reprendre la béance du sens ouverte par "skull" et "shell", et pour souligner la vacuité du corps, l'ambition machiavélique et l'absence de loi fondée en droit. "Ring" est utilisé pour comparer le Duc à une pierre précieuse déchaussée tandis que Spurio, son bâtard, devient un faux diamant utilisé par le joaillier pour remplacer l'objet manquant : "For had he cut thee a right diamond / Thou hadst been next set in the dukedom's ring" (I. 3. 149-150). Ce passage entre évidemment en résonance avec le monologue inaugural, où le Vengeur évoque les orbites vides du crâne tout en les sertissant fictivement de joyaux : "When two heaven-pointed diamonds were set / In those unsightly rings" (I. 1. 19-20).

En somme, "ring" souligne une éminence monarchique (ou plutôt princière), mais il sert surtout à mettre en parallèle deux montages factices. Tel un faussaire qui remplace le joyau d'une couronne par une pierre sans valeur, le Vengeur fait d'un crâne un visage vivant en enchâssant fictivement des diamants dans les orbites vides. Cet esprit de substitution rejoint la réversibilité ironique exprimée dans le programme sémantique des mots "skull", "shell" ou "unhusk". Tous ces mots inversent le sens idéal de la symbolique circulaire en montrant que le pouvoir monarchique et la vanité sont à la fois des manifestations du sacré et des artifices culturels sans valeur autre que machiavélique. La symbolique du pouvoir et de la mort est donc vidée de contenu, rendue réversible à volonté.

Au lieu de jouer sur le renversement carnavalesque proposé par le masque, *Le Roi Lear* définit le pouvoir monarchique de manière à l'associer à une absence. Un large ensemble de termes privatifs sont associés à la tête, aux yeux et à la couronne ("head", "bald crown", "crownless", "unbonneted", "houseless", "no eyes", "nothing", etc.). Comme "shell" et "house", mais de manière bien plus directe, ces termes définissent un mouvement de dégradation radical où la forme idéale de la couronne se dissout. Cette dégradation se traduit

---

[1] Voir sur ce point l'article de Luke Wilson, "*Hamlet*, Hales v. Petit, and the Hysteresis of Action", *ELH* 60:1, pp. 17-55.

[2] *Hamlet*, V. 1. 225 (c'est moi qui souligne).

aussi par un processus de glissement sémantique, le lien entre signifiant et signifié se révélant instable. Dans le discours du Fou, le mot "crown" a de nombreux référents. Il désigne tantôt une tête chauve, tantôt une pièce de monnaie, tantôt un œuf coupé en deux, moyen de manifester dans le langage la dégradation physique et identitaire de Lear.

De plus, dans l'ensemble du discours dramatique, "crown" est remplacé par des signifiants analogues ("coronet", "frontlet"). Ce processus de substitution tend à évoquer un pouvoir monarchique diminué et brisé. Dès I. 1, Lear ordonne à ses deux gendres de prendre chacun une partie de sa couronne ("this coronet part between you", 138). Plus loin, ce fractionnement est repris dans l'évocation récurrente des larmes de Cordélia, qui sont comparées à des joyaux tombant de ses yeux :

> You have seen
> Sunshine and rain at once; her smiles and tears
> Were like, a better way: those happy smilets,
> That play'd on her ripe lip seem'd not to know
> What guests were in her eyes; which parted thence,
> As pearls from diamonds dropp'd.[1]

"Pearls", "diamonds" et "tears" reconstituent l'image d'un visage en pleurs mais aussi celle d'un diadème dont les pierres déchaussées se détachent de leurs supports et tombent les unes après les autres.

Si "crown" renvoie à une couronne brisée ou absente dans *Le Roi Lear*, "ring" définit une restauration avortée du sens et du pouvoir. En III. 1. 47, Kent donne un anneau à son messager afin qu'il obtienne audience auprès de Cordélia ("show her this ring"). Cette phrase envoie à un acte symbolique au sens étymologique du terme. En montrant l'anneau à Cordélia, le gentilhomme réunira ce qui est divisé et reconstituera une forme idéale. Mais la seconde et dernière occurrence de "ring" dans la pièce s'inscrit en faux contre ce projet cathartique. Edgar évoque le visage sanglant de son père : "[I met] my father with his bleeding rings / Their precious stones new lost" (V. 3. 188-189). Bien que ce récit décrive un acte de pardon émouvant, il attire en même temps l'attention sur une violence incommensurable, et surtout, irréparable.

La Duchesse d'Amalfi comprend un processus d'altération du sens analogue. Certes, "crown" et "ring" instaurent une illustration emblématique du pouvoir dans le texte de cette tragédie. L'anneau que le mari de la Duchesse lui a légué à sa mort impose la fidélité à des formes sociopolitiques sacrées héritées du passé. Mais le mot "ring" implique en même temps un pouvoir arbitraire qui enferme et qui opprime, comme le montre la scène où la Duchesse

---

[1] *Le Roi Lear*, IV. 3. 17-22. Ce passage suit immédiatement la scène où Gloucester est torturé.

est destituée. Un pèlerin anonyme prononce un jugement qui me semble révéler toute l'ambivalence de la symbolique de l'anneau dans *La Duchesse d'Amalfi* :

> *First Pilgrim*. What was it with such violence he took
> Off from her finger?
> *Second Pilgrim*. 'Twas her wedding-ring;
> Which he vow'd shortly he would sacrifice
> To his revenge.[1]

Après ce passage, l'un des pèlerins s'étonne de la violence de cette cérémonie :

> [...] who would have thought
> So great a lady would have match'd herself
> Unto so mean a person; yet the Cardinal
> Bears himself much too cruel.

Par la suite, "ring" sert à indiquer la sauvagerie insidieuse qui sous-tend l'univers aristocratique du duché. Par exemple, il désigne la corde qui sert à étrangler l'héroïne et sa suivante ("here's your wedding-ring", IV. 2. 296).

"Crown" épouse également cette évolution sémantique paradoxale dans *La Duchesse d'Amalfi*. Dans le passage précédent, le Cardinal est intronisé soldat au moyen de formules solennelles ("Crown thy arts with arms" ; "Triumphant conquest crown thy head", III. 4. 30 et 35). Il s'agit évidemment d'une parodie de couronnement dont la forme rituelle parfaite recouvre une manipulation aveugle des signes. Dans d'autres passages, au contraire, la couronne adopte une symbolique diurne. Elle est parfois un signe d'élection et de châtiment divin. Torturée par Ferdinand et Bosola, la Duchesse s'exclame soudain : "Let heaven a little while cease crowning martyrs, / To punish them [my brothers]!" (IV. 1. 141-142). De même, dans le distique qui conclut la pièce, le verbe "to crown" reflète la catharsis éthique et politique entreprise par Délio. À l'exemple de Charlemont dans *La Tragédie de l'athée*, il utilise "crown" afin de réparer ce qui a été détruit : "Integrity of life is fame's best friend, / Which nobly, beyond death, shall crown the end" (V. 5. 161). "Ring" et "crown" connaissent donc un glissement sémantique important, puisqu'ils changent souvent de référent. L'anneau et la couronne ne sont pas des emblèmes de pouvoir dogmatiques, mais il ne s'agit pas non plus de signes idéaux inversés, qui seraient vus en négatif.

Comme *Le Roi Lear*, *La Duchesse d'Amalfi* propose autre chose qu'un simple changement de référent pour "crown". En effet, la couronne est parfois désignée par d'autres signifiants. Lors de la destitution de l'héroïne, le mot "coronet" marque cette substitution :

> *Duchess*. I had a very strange dream tonight.
> *Antonio*. What was't?
> *Duchess*. Methought I wore my *coronet of state*,

[1] *La Duchesse d'Amalfi* , III. 4. 52-56.

And on a sudden all the *diamonds*
Were chang'd to pearls.
Antonio. My interpretation
Is, you'll *weep* shortly; for to me the pearls
Do signify your *tears*.[1]

Pour la Duchesse comme pour Cordélia, la couronne métamorphosée est indissociable des joyaux et de la destitution, l'ensemble de ces métaphores renvoyant aux yeux et aux larmes. Non seulement l'objet de pouvoir se change en autre chose dans le rêve de la Duchesse, mais sa dimension symbolique évolue en profondeur en passant de "crown" à "diadem". De symbole transparent, la couronne se fait énigmatique, de telle sorte qu'Antonio doit en déchiffrer le sens (c'est bien pourquoi il parle d'interprétation). "Diadem", "crown" et "coronet" situent le thème de la destitution monarchique dans le contexte baroque de la douleur, du rêve et de la fluidité des choses.

b) "Eye" et "head"

En anglais élisabéthain, les mots "eye" et "head" possédaient des connotations presque aussi ambivalentes que "skull". Parce que le regard représentait un agent infectieux, l'œil était considéré comme une voie ouverte à la contamination de la tête, du corps et de l'âme. C'est ce qu'indique Joseph Lenz dans "Base Trade: Theater as Prostitution" :

> As countless medieval romances or Renaissance sonnets tell us, love or lust can only be conceived through the sight. Ocular stimulation, Spenser so vividly reminds us, can climax either in an ascension to celestial truth, an engagement to Una, or, if the stimulation is too intense and the eyes "too busy," in an enthrallment to sensual delight. [...] Nor is this notion of the operation of the eyes limited to the fanciful poets. Drawings of the eye made by Roger Bacon, in the thirteenth century, and by Vesalius, the Belgian anatomist in the sixteenth, resemble drawings of the female sexual organs: images enter through the pupil and are channeled through the optic nerve into the brain, where, in Richard II's words, they "people this little world." The eyes are a channel, a vagina, if you will, the means through which the mind is impregnated with "all evilnesse and mischiefe".[2]

Dans les tragédies du corpus, "eye" et "head" ont souvent des acceptions inquiétantes parce qu'ils sont mis en rapport avec la mortalité aveugle et avec le néant dans des situations qui reconstituent l'image d'une tête agressée ou d'un crâne vide. Les textes étudiés sont parcourus de métaphores renvoyant à diverses formes matérielles circulaires qui évoquent le crâne et la tête dans un contexte délétère. En voici quelques exemples, choisis dans les textes en fonction de leur récurrence :

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 5. 19-24 (c'est moi qui souligne).

[2] Joseph Lenz, "Base Trade: Theater as Prostitution", *ELH* 60.4 (1993) 833-855, pp. 840-841 (url<http://calliope-.jhu.edu/demo/elh/60.4lenz.html>).

1. "head", "pate", "sconce", "brain", "break", "bleed" (*La Tragédie de l'athée*)
2. "forehead", "hair", "brain", "knock", "hollow", "kiss", "death", "dead" (*La Tragédie du vengeur*)
3. "head", "pate", "sconce", "brain", "ear", "break", "make mouths at", "grin", "fool(ish)" (*Hamlet*)
4. "cut", "throat", "face", "rotten", "toothache", "wrinkle", "smile", "laugh", "kiss", "death", "dead" (*La Duchesse d'Amalfi*)
5. "head", "bald", "crown", "hollow", "give away", "singe", "tears" (*Le Roi Lear*)

Dans les cinq tragédies, les verbes dénotant une agression physique sont fréquents ("break", knock out", "strike", "cut", etc.). Ils sont souvent répétés dans des contextes où apparaissent des termes évoquant la tête ("pate", "head", "skull", "brains", "throat"). Dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans *La Tragédie du vengeur*, le leitmotiv qui associe "kiss" et "death" définit une situation où un visage est infecté par un simple contact érotique. Cette image se retrouve ailleurs sous d'autres formes : que l'on pense à l'oreille empoisonnée du roi dans *Hamlet* et à l'image de la tête vidée de sa substance physique, particulièrement présente dans *La Tragédie de l'athée* et dans *Le Roi Lear*. De manière générale, cette image se traduit par des allusions aux rides des vieillards, au dépeçage du visage, au regard insolent ou agressif.

"Ring", "crown", "head" et "eye" sont les traces les plus visibles d'une violence chaotique inscrite dans les textes. Il en va de même de tous les termes qui évoquent la châsse et son joyau ("case", "jewel", "collet", "foil", etc.), ou encore la corde à pendre ("halter" dans *Le Roi Lear*, "wedding-ring" dans *La Duchesse d'Amalfi*). Le pistolet, le boulet de canon et la balle de fusil font aussi partie de ce réseau de métaphores. Enfin, l'exclamation "O" reprend le vide annulaire de l'œil et de la couronne en marquant régulièrement la cruauté, la souffrance et la déchéance. Parfois même, la lettre "O" participe à cet effet de sens, indépendamment de sa valeur exclamative. Dans *Le Roi Lear*, par exemple, le Fou a recours à ce signe pour évoquer le visage égaré de son maître. Il met en contraste son expression de perplexité par rapport au visage renfrogné de Goneril, dans un passage déjà cité :

> *Lear*. How now, daughter! What makes that frontlet on? You are too much of late i'th'frown.
> *Fool*. Thou wast a pretty fellow when thou hast no need to care for her frowning, now thou art an O without a figure.[1]

[1] *Le Roi Lear*, I. 4. 189-190.

Toutes les tragédies du corpus sauf *La Tragédie de l'athée* utilisent "crown", "ring", "head" et "eye" de manière ambivalente, c'est-à-dire que ces mots soulignent la présence d'une violence protoculturelle par delà des formes rituelles du Monument et du *memento mori*. Même si une perspective cathartique et dogmatique est clairement établie dans cette œuvre dramatique, "ring", "crown", "head" et "eye" restent des signes symboliques à double face et ils sont malaisément intégrés au projet allégorique de Tourneur.

De manière générale, en associant le programme diurne de ces mots au champ lexical de la violence sauvage, les textes des cinq tragédies les soumettent à un ensemble de transmutations qui en altèrent à la fois le sens et la forme. Leur réitération dans un contexte marqué par l'absence de loi monarchique et de justice sacrée indique le caractère problématique des opérations rituelles tout en perpétuant la trace de la violence sauvage dans la mémoire du spectateur.

II. 2) "Case" : le reliquaire, le tribunal et la violence aveugle

Le terme "case", qui figure dans les cinq tragédies, semble bien négligeable en termes strictement quantitatifs. S'il est relativement fréquent dans *Le Roi Lear* et dans *La Duchesse d'Amalfi*, il est en revanche rare dans les trois autres tragédies, où il comprend tout au plus deux occurrences. Pourtant, "case" correspond à des notions proches de celles de la racine "sq-", tout en développant la notion d'encadrement suggérée par "crown", "ring", "head" et "eye".

Comme "school" et "scale", "case" possède une étymologie latine double. Il provient à la fois du verbe "cadere" (tomber) et du substantif "capsa" ("boîte"). La première racine a donné le sens de hasard imprévisible et d'occasion à saisir (sens 1a : "a thing that befalls or happens to anyone, an event, occurrence, hap or chance").[1] Dans ce cadre, le mot désigne aussi les coups du sort, c'est-à-dire le bon ou au mauvais cas dans lequel se trouve un individu à un moment donné de son existence (sens 4b : "a state of matters relating to a particular person or thing"). Mais les Élisabéthains associaient à ce terme une symbolique que nous avons en grande partie oubliée aujourd'hui. La chute indiquée par "case" trouvait son expression dans les illustrations didactiques des livres d'emblèmes et le thème central de *De casibus*. L'homme qui s'élevait au-dessus de son état social attitré devait nécessairement être abaissé par la Fortune, c'est-à-dire puni par un hasard malheureux. Le sens juridique de ce terme, qui a toujours cours aujourd'hui, se rapporte à ce thème (sens 6 : "the state of facts juridically

[1] *Oxford English Dictionary*, op. cit., vol. II, p. 933, "Case".

considered"). Comme "skill", cette acception de "case" implique une perspective axiologique et une norme éthique. En plus, il insiste sur la présence d'institutions et de pratiques chargées d'en assurer le respect dans la société.

La seconde racine ("capsa") renvoie à une notion essentielle dans la perspective des tragédies, celle du contenant : "a thing fitted to contain or enclose something else, receptacle or holder, [...] in very early use [...] a reliquary". Comme "shell", "case" peut dénoter tout type de boîte, de masque ou de vêtement qui enferme un corps ou un objet (sens 2a : "the outer protective or covering part of anything, as the case of a watch, a fire-work, a sausage, a natural outer covering, sheath, or receptacle"). En anglais, la fonction concrète de "case" dans son sens de "boîte" est souvent précisée par la formation d'un mot composé : "pistol-case", "book-case", "pencil-case", etc. Il existe même le mot "skull-case", qui désigne un réceptacle autrefois utilisé pour présenter un crâne. Il pouvait s'agir d'une niche creusée dans le mur d'une église ou d'un cimetière, voire d'un objet domestique semblable aux "boîtes à crâne" conservées par les paysans bretons jusqu'au début du vingtième siècle.

L'inscription de "case" dans les cinq tragédies reprend la dialectique du contenant et du contenu. Par ailleurs, elle tend à situer l'intrigue dans un contexte thématique dominé par la clôture ainsi que par l'expression d'une loi. Ces connotations peuvent se manifester par l'intermédiaire d'un débat judiciaire ou par la mention d'objets rituels associés à la mise en spectacle de la mort (en particulier le reliquaire et le tableau). Mais comme pour les mots étudiés précédemment, l'inversion du sens prévu pour "case" par le lexique est toujours possible lorsqu'il s'actualise dans le texte. Cette inversion est présente à l'état latent, non seulement parce qu'une boîte peut être vide ou pleine, mais aussi parce que le sens juridique et normatif de ce terme recouvre des tensions mal contrôlées. Par exemple, la notion de hasard n'est qu'imparfaitement définie par le thème central de *De casibus virorum illustrium*. Il est facile de remplacer le châtiment infligé par Dame Fortune aux ambitieux par un temps aveugle où le hasard fait littéralement n'importe quoi, où la seule temporalité utile à l'homme est celle de l'occasion machiavélique guettée par D'Amville, Vindice ou Edmond. De même, la notion culturelle de vêtement est indissociable d'un niveau de sens où "case" désigne simplement le corps, considéré en tant que boîte contenant des humeurs innommables. C'est ce qu'explique Bosola à la Duchesse : "thou art a box of wormseed, at best but a salvatory of green mummy" (IV. 2. 146-147). Comme pour "shell", l'allusion explicite aux thèmes du *memento mori* n'empêche pas la mort sauvage de se diffuser au-delà de tout discours allégorique.

"Case" est associé au visage du souverain dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans *Le Roi Lear*. En évoquant les châsses dans lesquelles les reliques médiévales étaient exposées, ce mot génère une interrogation métaphysique angoissée. Dans *La Duchesse d'Amalfi*, Antonio se livre à un éloge enflammé de la Duchesse en décrivant son visage en termes picturaux :

> whilst she speaks,
> She throws upon a man *so sweet a look*,
> That it were able to raise one into a gaillard
> That lay in a dead palsy [...].
> I'll *case* the picture up.[1]

Le discours panégyrique d'Antonio crée une sorte d'icône sacrée, un reliquaire destiné à mettre un visage idéal en relief. Mais l'image de la mort incontrôlée est lisible en filigrane, car Antonio fait également allusion aux convulsions désespérées qui précèdent la mort ("dead palsy"). Or, un autre passage de *La Duchesse d'Amalfi* utilise "case" afin d'indiquer la violence érotique qui parcourt l'univers mondain où de telles icônes picturales sont exposées :

> *First Servant*. There was taken even now a Switzer in the duchess' bed-chamber.
> *Second Servant*. A Switzer!
> *First Servant*. With a pistol in his great codpiece.
> *Bosola*. Ha, ha, ha!
> *First Servant*. The codpiece was the case for't.
> *Second Servant*. There was a cunning traitor. Who would have search'd his codpiece?
> *First Servant*. True; if he had kept out of the ladies' chambers. And all the moulds of his buttons were leaden bullets.[2]

Ce passage évoque l'acte sexuel en même temps que des formes creuses susceptibles de dissimuler des matières explosives et de semer la destruction au moment opportun.

Au cours de l'intrigue, l'encadrement du visage décrit par Antonio en I. 2 est redéfini en termes de violence sauvage. La tirade où il fait montre d'érudition devant son épouse et Cariola place "case" dans un contexte érotique inquiétant :

> *Cariola*. [...] I pray you, tell me,
> If there were proposed me wisdom, riches, and beauty,
> In several young men, which should I choose?
> *Antonio*. 'Tis a hard question. This was Paris' case,
> And he was blind in't, and there was great cause:
> For how was it possible he could judge right,
> Having three amorous goddesses in view,
> And they stark naked?[3]

Le mot étudié dénote une situation problématique où Pâris doit désigner la déesse la plus belle. Mais en dépit de cette perspective judiciaire, le terme est synonyme d'aveuglement. "Blind" et "stark naked" répondent à "case" afin de souligner l'incapacité à choisir

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, I. 2. 122-128 (c'est moi qui souligne).

[2] *La Duchesse d'Amalfi* , II. 2. 52-53.

[3] *La Duchesse d'Amalfi* , III. 2. 42-49.

rationnellement en présence de motivations sexuelles. Cette inscription de "case" amplifie aussi la contamination oculaire mentionnée lors du mariage secret ("one of your eyes is bloodshot, use my ring to't", I. 2. 402), car l'association de "case" et de "blind" présente les conséquences dévastatrices de cette infection.

Dans la même scène, un peu plus loin, "case" devient synonyme d'oppression insupportable tout en reprenant le thème du tableau et du reliquaire. Lorsque Ferdinand fait irruption dans la chambre de la Duchesse, celle-ci utilise le mot étudié afin de protester contre la loi qui lui est imposée :

> Why should only I,
> Of all the other princes of the world,
> Be cas'd up, like a holy relic?
> I have youth, and a little beauty.[1]

En somme, toutes ces inscriptions textuelles définissent un contexte thématique analogue au programme sémantique de "shell". La notion de réceptacle perd son rapport à l'emblème du Monument pour devenir une sorte de tube creux qui concentre une violence érotisée pour provoquer une explosion dévastatrice.

Dans *Le Roi Lear*, "case" renvoie à plusieurs reprises à un réceptacle contenant la tête ou les yeux. En I. 5, le Fou assimile Lear à un escargot qui a commis la sottise de se débarrasser de sa coquille ("I can tell why a snail has a house [...] to put his head in, not to give it away to his daughters, and leave his horns without a case", I. 5. 27-30). Plus loin, en IV. 6, le roi dément utilise "case" pour décrire les yeux vides de Gloucester. Ces derniers deviennent des châsses creuses proclamant l'absence de regard et l'impossibilité de déchiffrer la réalité :

> *Lear*. Read.
> *Gloucester*. What, with the case of eyes?
> *Lear*. O, ho, are you there with me? No eyes in your head, nor no money in your purse? Your eyes are *in a heavy case*, your purse in a light; yet you see how this world goes.[2]

Parfois aussi, "case" s'applique à certains objets, qui sont alors présentés comme des récipients creux et trompeurs. Ainsi Edmond déclare-t-il à son père qu'il a trouvé la lettre d'Edgar près de la croisée de sa fenêtre : "I found it thrown in at the *casement* of my closet" (I. 2. 58-59, c'est moi qui souligne). Peut-être "casement" permet-il de situer la tromperie mise en œuvre par Edmond dans un cadre à la fois domestique (un rebord de fenêtre sur lequel traîne une lettre) et axiologique (ce cadre domestique servant de réceptacle à un stratagème ignoble). Cependant, de manière générale, "case" amplifie l'effet de sens proposé par "shell", "sheal'd"

---

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, III. 2. 165-168.

[2] *Le Roi Lear*, IV. 6. 141-146 (c'est moi qui souligne).

ou "skin". Il met en effet en relief un manque physique effarant, qui signale à la fois la perte de la maison, celle du pouvoir et celle du regard.

Dans *Le Roi Lear* et *La Duchesse d'Amalfi*, le sens juridique de "case" intervient en tant qu'élément d'arrière-plan, car c'est le plus souvent l'absence de loi qui est mise en relief dans l'intrigue. Dans les trois autres tragédies, par contre, l'inscription de "case" traduit la présence d'une institution judiciaire sur la scène. Dans *La Tragédie de l'athée*, lorsque D'Amville interpelle les magistrats afin de solliciter leur jugement, il convoque un système de justice poétique dont il sera la principale victime :

> *D'Amville.* Judgement, judgement!
> *Second Judge.* Judgement, my lord? In what?
> *D'Amville.* Your judgements must resolve me in a case. Bring in [my sons'] bodies. Nay, I will ha't tried. This is my case, my lord.[1]

Dans cette tragédie, l'association de l'activité judiciaire à la notion de casier est mise en valeur de manière systématique. Le texte évoque régulièrement l'insertion du corps dans les formes de la justice. Il reprend donc le processus d'encadrement allégorique du sens mis en œuvre par les termes étudiés précédemment.

Dans *Hamlet*, Shakespeare joue ironiquement sur ce processus. Bien entendu, Laërte place le duel final sous le signe du procès. Mais là où D'Amville veut sincèrement obtenir réparation auprès des juges, Laërte utilise le système judiciaire de manière machiavélique :

> *Hamlet.* [...] Sir, in this audience,
> Let my disclaiming from a purposed evil
> Free me so far in your most generous thoughts,
> That I have shot mine arrow o'er the house,
> And hurt my brother.
> *Laertes.* I am satisfied in nature,
> Whose motive, *in this case*, should stir me most
> To my revenge: but in my terms of honour
> I stand aloof; and will no reconcilement,
> Till by some elder masters, of known honour,
> I have a voice and precedent of peace,
> To keep my name ungored.[2]

Hamlet admet qu'il a tué Polonius par erreur, de telle sorte que sa tirade évoque l'acception de "case" qui correspond à la notion de hasard aveugle. Laërte a recours à "case" explicitement, dans son sens de masque ou de déguisement. En inscrivant ce terme dans sa réplique, il assimile le dialogue à une quête rituelle, alors qu'il s'agit d'un duel judiciaire truqué.

L'autre occurrence de "case" dans *Hamlet* adopte également le contexte juridique tout en mettant son fonctionnement en perspective. Elle se trouve dans la scène V. 1, où elle fait

---

[1] *La Tragédie de l'athée*, V. 2. 70-74.

[2] *Hamlet*, V. 2. 234-245 (c'est moi qui souligne).

directement écho à "skull". La proximité des deux termes reconstitue le mot "skull-case" en filigrane :

> There's another [skull]: why may not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddities now, his quillities, his cases, his tenures, and his tricks? Why does he suffer this rude knave now to knock him about the sconce with a dirty shovel, and will not tell him of his action of battery?[1]

Un peu plus loin dans cette tirade, le crâne est assimilé à une boîte destinée à ranger les documents notariés ("the very conveyances of his lands will hardly lie in this box"). Le sens juridique de "case" indique évidemment une structure sociale rigoureusement hiérarchisée, et l'assimilation du crâne à un objet creux reprend les stéréotypes du *memento mori*. Mais l'image de la boîte vide, indiquée par "skull", "case", "box" et d'autres termes, renvoie à une mort anonyme et irrationnelle, située en deçà de toute forme rituelle et de tout discours allégorique.

La Tragédie du vengeur utilise "case" une seule fois, pour évoquer le déguisement et l'occasion à saisir. Le mot n'est pas associé à l'activité judiciaire. En I. 2, le procès de Junior n'y a pas recours. Pourtant, le texte mentionne régulièrement des structures d'encadrement monumentales comme le cercueil, le tombeau et l'épitaphe. En IV. 2, Hippolito fait croire à Lussurioso que Piato (c'est-à-dire Vindice déguisé), n'est pas disponible parce qu'il est ivre : "He's not in case to be seen, my lord. / The worst of all the deadly sins is in him, / [...] drunkenness" (184-186). En réalité, Vindice-Piato ne peut pas venir parce qu'il est déjà présent sous une autre identité. Les conspirateurs attendent le moment propice à son apparition et donnent le change sur son absence. Pour les spectateurs, "case" conserve une valeur d'encadrement associé à la justice poétique. Comme "casement" dans *Le Roi Lear*, ce mot signale l'attitude machiavélique des conspirateurs. De plus, il montre que ces personnages se rendent prisonniers d'une temporalité destructrice fondée sur l'occasion. Mais ce mot désigne en même temps une béance ouverte dans le continuum sacré du temps providentiel, et dans cette zone interlope, les signes les plus sacrés sont pervertis avec la complicité du public.

Ces exemples montrent que tout un jeu ironique est construit autour de "case", dont des valeurs sémantiques bien précises sont chaque fois privilégiées. S'il suggère toujours un processus d'encadrement allégorique du sens, ce processus ne trouve vraiment son aboutissement que dans la perspective mystique et judiciaire de *La Tragédie de l'athée*. Partout ailleurs, la diversité sémantique de "case" se révèle trop vaste pour réaliser une présentation emblématique de la mort.

---

[1] *Hamlet*, V. 1. 96-101.

II. 3) Chaînes lexicales : les mots en action

Les mots étudiés ne sont pas des unités isolées, car ils forment des chaînes syntaxiques récurrentes. Non seulement ces chaînes sont répétées dans chaque texte, mais une partie d'entre elles se retrouvent d'une tragédie à l'autre, sans qu'ils reprennent exactement la même formulation. Certaines de ces formules récurrentes renvoient à la mort ensauvagée en décrivant des actes de violence appliqués à la tête. La critique psychanalytique y déchiffre (sans nul doute à bon droit) une expression atténuée de la castration. Par exemple, le thème du baiser communiquant la mort est associé à "skull" dans la scène III. 5 de *La Tragédie du vengeur*, par l'intermédiaire de l'expression "kiss his lips to death". *La Duchesse d'Amalfi* accomplit un effet de sens analogue avec "skull" et "your kiss is colder" lorsque les héros sont contraints de se séparer (dans la scène III. 5 également). Ce schème réapparaît à la fin de l'intrigue de manière plus directe, dans un épisode secondaire où la maîtresse du Cardinal embrasse une Bible empoisonnée afin de jurer le silence sur les crimes qu'il vient de lui révéler. D'autres chaînes syntaxiques récurrentes évoquent un poison introduit dans la tête, en particulier dans *Hamlet*. Le crâne frappé ou brisé, les orbites vides (sanglantes ou serties de joyaux), les yeux aveuglés par le choc émotif d'un spectacle violent sont également des motifs textuels très importants dans les cinq tragédies.

Les allusions aux grimaces, au maquillage, au teint du visage, et au pouvoir déstabilisateur du regard sont des motifs tout aussi importants, qui traduisent indirectement la présence inquiétante de "skull". Il en va de même des chaînes syntaxiques qui expriment le thème de la destitution monarchique. Elles traduisent cet événement catastrophique en ayant recours à des actes de violence faisant intervenir la couronne, l'anneau et les joyaux. Souvent, ces objets de pouvoir sont confisqués à leur propriétaire légitime par un usurpateur. Parfois aussi, la couronne est brisée en morceaux ou se transforme en autre chose : dans la scène III. 5 de *La Duchesse d'Amalfi*, l'héroïne rêve que les diamants qui ornent son diadème se sont changées en perles, et Antonio interprète ce rêve en associant les perles et les larmes. Le tableau qui suit donne quelques exemples de la traduction textuelle du topos de l'homme face au crâne sous la forme de schèmes (voir figure 4, page 202).

Certains de ces enchaînements syntaxiques s'orientent résolument dans une perspective allégorique et rituelle, mais leur propos est généralement ailleurs que dans l'illustration des emblèmes de mortalité et de pouvoir monarchique. Même les stéréotypes allégoriques les plus éculés sont parfois transformés en une présentation inquiétante de la mort. Dans *La Tragédie du vengeur*, par exemple, Vindice médite sur le crâne tout en idéalisant le visage absent de sa bien-aimée, qu'il transforme ensuite en arme de vengeance. De manière générale, plus la pièce

considérée a recours à un langage élaboré, plus les représentations de la confrontation de l'homme avec le crâne sont variées et ambivalentes. Dans *Hamlet*, *La Duchesse d'Amalfi* et *Le Roi Lear*, ces chaînes syntaxiques tendent à s'éloigner du prototype originel du *memento mori* pour révéler l'oscillation sémantique de la racine "sq-". En effet, les passages de ces trois œuvres dramatiques cités dans le tableau ne communiquent pas la rassurante univocité didactique de *La Tragédie de l'athée*. Ils ne s'identifient pas non plus totalement à la perspective de renversement carnavalesque de *La Tragédie du vengeur*, où la confrontation de l'homme avec le crâne est évoquée dans un contexte ludique qui met en évidence son caractère factice.

En somme, ces textes dramatiques se situent entre deux pôles antagonistes. Le premier est celui de la mort considéré sous l'angle de la violence protoculturelle. Le crâne, dans ce contexte, est synonyme de destruction, de violence et d'absence de sens. Le second pôle est celui des allégories de mortalité est plus généralement de l'interprétation culturelle de la mort. Le crâne y manifeste la maîtrise des pulsions par un ordre collectif harmonieux. Cette dichotomie ne doit être considérée seulement comme un fait établi qui structurerait la vision de la mort proposée dans les textes dramatiques étudiés. Il s'agit aussi d'un phénomène dynamique qui concerne la langue anglaise et vraisemblablement tous les idiomes d'origine indo-européenne. La thématique ambivalente de la racine "sq-" implique une tentative de mise en discours de la mort où des schèmes symboliques sont mis en jeu, non seulement afin de sublimer le registre nocturne du mot "skull" en son contraire, mais aussi afin de dépasser la fracture thématique qui sépare ces registres l'un de l'autre.

On peut rapprocher ces schèmes des "formes simples" d'André Jollès. Il s'agit de structures discursives invariantes qui sous-tendent tout récit organisé, dans l'utilisation quotidienne du langage aussi bien que dans l'art ou dans la littérature. Ces structures traduisent en fait une vision du monde particulière en fonction d'un ensemble d'archétypes. Ces schémas immanents sont mobilisés pour construire des représentations du monde destinées à donner forme à un événement rapporté par un locuteur :

> Tout se passe comme si la multiplicité et la diversité de l'événement se cristallisaient et prenaient figure, comme si un certain nombre de phénomènes similaires étaient pris dans un tourbillon qui changeait leur sens pour en faire un concept unique, la figuration d'un concept unique. Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage, peut à la fois *signifier* et *vouloir dire*, nous dirons qu'il y a naissance d'une forme simple.[1]

[1] André Jollès, *Formes simples*, traduction d'Antoine-Marie Buguet, Paris, Seuil, 1972, pp. 41-42.

Tragédie et personnages concernés	Citation	Contexte de la scène. ("⇒" : Connotations du réseau sémantique étudié)
La Tragédie de l'athée (V. 2. 107-112) (Un juge à D'Amville)	[...] let charity forbear, To vex the spirit of a dying man: A cheerful eye upon the face of death Is the true countenance of a noble mind.	Un visage impavide devant la mort décollation, regard impavide (⇒ crâne) Illustration didactique du *memento mori*. Justice poétique triomphante. Signe d'élection pour Charlemont : capacité à regarder le crâne et à affronter la mort.
La Tragédie du vengeur (V. 3. 18-23) (Lussurioso à sa Cour)	I am not pleas'd at that ill-knotted fire, That bushing-flaring star, am not I Duke It should not quake me now: [...] When stars wear locks, they threaten [great men's heads.	Un signe du Destin menaçant Comète ⇒ tête chevelue (Méduse) (⇒ crâne) Jeu carnavalesque sur les codes du *memento mori* ; ironie dramatique. Thème didactique du "mal mourir" Justice poétique rétablie (annonce d'une mort rétributive).
Hamlet (III. 3. 46-65) (Claudius, monologue)	Whereto serves mercy But to confront the visage of offence? There is no shuffling [in heaven], there [the action lies In his true nature; and we ourselves [compell'd, Even to the teeth and forehead of our faults, To give in evidence.	Le crâne punitif des exécutions publiques Front, dents, ⇒ visage accusateur (⇒ crâne) *Memento mori* illustré mais traité de manière paradoxale. 1) Justice poétique (châtiment : douleur, remords) 2) Perte du sens allégorique : le repentir est impossible, le dialogue avec le Ciel est rompu.
La Duchesse d'Amalfi (III. 5. 146-147) (L'héroïne, à Bosola)	Were I a man, I'd beat that counterfeit face into thy other.	La confrontation avec le visage cynique (un crâne dissimulé par le masque du mensonge et de la traîtrise) Masque de l'espion ⇒ visage assimilé à un masque (⇒ crâne) *Memento mori* illustré mais traité de manière paradoxale. Justice poétique frustrée : impossibilité d'atteindre le crâne en dessous du visage.
Le Roi Lear (IV. 6. 223-225) (Oswald, devant Gloucester et Edgar)	A proclaim'd prize! Most happy! That eyeless head of thine was first framed flesh To raise my fortunes.	L'emblème de l'Opportunité machiavélique Tête aux yeux vides⇒ emblème de "Dame Opportunité" (⇒ crâne) *Memento mori* dépourvu de projet didactique cohérent 1) Justice poétique (Oswald vaincu par Edgar). 2) Perte du sens : personnage physiquement aveugle, thème de la violence irrémédiable.

Figure 4: Chaînes syntaxiques renvoyant au topos de l'homme face au crâne.

Dans son ouvrage, André Jollès élabore une typologie des formes simples. Il ne s'agit pas ici de les étudier toutes, ni de décider si le classement qu'il propose est exhaustif ou satisfaisant. Certaines de ces formes sont en rapport direct avec les chaînes lexicales qui assurent la constitution d'un sens culturel de la mort à partir du mot "skull". Certes, il peut sembler contestable d'utiliser cette théorie pour étudier des œuvres à dimension littéraire, étant donné que l'auteur oppose systématiquement les créations spontanées et anonymes, où les formes simples interviennent directement, aux créations savantes. Celles-ci sont issues du travail d'un auteur identifié, de telle sorte que les formes simples y sont trop retravaillées pour rester identifiables. Cependant, le rapport du théâtre élisabéthain à la culture anglaise autorise ce type d'analyse. Bien que la parution du Folio de Shakespeare et des Œuvres Complètes de Ben Jonson marque une évolution vers la notion d'auteur au sens moderne du mot, leurs pièces ne faisaient pas partie de la littérature savante. Il ne fait guère de doute que les dramaturges élisabéthains et jacobéens étaient en contact avec la création populaire et sa spontanéité.

Certaines formes simples comme le "Cas" et la "Légende" peuvent être considérées comme une sorte de canevas thématique qui structure la mise en œuvre du sens dans les tragédies du corpus. Le Cas a trait à l'examen d'une situation problématique en fonction d'une norme morale implicite. Il doit rendre un jugement sur les personnes impliquées dans cette situation. Or, le débat philosophique et juridique est un trait essentiel des cinq tragédies. Les personnages commentent souvent en ces termes les actes qu'ils ont accomplis ou qu'ils se proposent de mener à bien. Ils méditent pour résoudre des situations problématiques : légitimité de la vengeance, nature réelle d'un Spectre, différence entre l'homme et l'animal, légitimité d'un second mariage, vie après la mort, etc. Dans les textes des tragédies, le mot "case" traduit cette caractéristique sur le plan lexical, non seulement parce qu'il renvoie à une situation judiciaire mais aussi parce qu'il implique un processus de classement axiologique.

La Légende se consacre à l'illustration didactique de la sainteté par l'intermédiaire de la relique :

> [Après la mort du saint], le miracle est d'abord lié à un objet – vêtement, tombeau, instrument de torture – qui témoigne pour le serviteur de Dieu, comme le miracle témoigne de lui [...] la vertu agissante est toujours vivante. Cet objet – qu'on appelle généralement une *relique* – était chargé de représenter le saint en son absence [...]. Tous les caractères liés au saint et à la sainteté, la relique peut se les approprier pour les restituer ensuite, elle peut, en un certain sens, être elle-même sainte et détentrice de ce pouvoir.[1]

Le rapport de la relique au sacré, à la mort sauvage et aux rites funéraires fait intervenir le thème de la commémoration et de l'illustration didactique de la vie des saints, ainsi que les

[1] André Jollès, *Formes simples*, op. cit., p. 33.

miracles et les prières pour les morts. Ces traditions catholiques étaient encore vivaces à l'époque de Shakespeare et de Webster. Dans ces cinq tragédies comme dans *A Survey of London*, la relique pourrait bien être la trace ambivalente d'un ensemble de rituels en voie de disparition et progressivement envahis par la violence sauvage.

Jollès affirme pouvoir distinguer, pour chaque forme simple, des formules lexicales élémentaires. Ces "mots-racines", comme il les nomme, contiennent le programme narratif de la forme à laquelle ils appartiennent :

> Le langage, en partant de la racine, peut aussi bien suggérer tout ce qui rayonne, que faire entre dans un même mot ce qui se montre de manière différente, comme les troupes sur le champ de bataille ou la limaille dans un champ magnétique.[1]

Lorsque les tragédies évoquent le crâne de manière indirecte, à travers des allusions aux yeux vides, aux tombeaux éventrés ou à la tête privée de couronne, elles situent l'action dramatique dans les formes préexistantes qui sont aussi identifiables que des contes ou des légendes populaires. "Skull", "shell", "skill" et "skin" peuvent être classés dans cette catégorie, ainsi que "crown", "ring", "head", "eye" et "case".

Les formes simples sont d'autant plus intéressantes qu'elles ne représentent pas des représentations conceptuelles figées, mais plutôt des micro-récits stéréotypés à dimension théâtrale. Ces "gestes verbaux", comme les nomme l'auteur, montrent des figures humaines en action devant des observateurs : un roi qui doit rendre un jugement, le martyre d'un saint, un malfaiteur confondu par sa victime, l'assassinat d'un homme politique éminent. Au lieu de constituer une forme idéale qui préexisterait à tout acte et à toute mise en discours, les gestes verbaux sont des structures immanentes qui s'actualisent au cours d'un acte de langage afin de prêter forme à la réalité. Les chaînes syntaxiques dont j'ai dressé la liste sont elles aussi le reflet de structures latentes qui sous-tendent la présence du crâne dans les cinq tragédies, et elles ont pour propos de transformer la matière brute de la mort en une forme culturelle fondée sur le *memento mori*. En réalité, cet objectif n'est jamais véritablement atteint, c'est-à-dire que les gestes verbaux mis en œuvre dans les textes ne parviennent jamais à donner une expression de la mort ou du pouvoir qui serait entièrement rationnelle. Tout en proposant une vision emblématique où la violence est sublimée par les formes idéales de la Légende et du Cas, ces chaînes lexicales décrivent de manière théâtrale une dislocation de l'ordre collectif par des forces naturelles aveugles qui préexistent à tout discours organisé.

---

[1] André Jollès, *Formes simples* op.cit., p. 25.

Comme le dit Keir Elam dans *The Semiotics of Theatre and Drama*, l'impact sémiotique du théâtre provient de sa capacité à amplifier les propriétés connotatives du langage, qu'il s'agisse de la parole de l'acteur ou des systèmes de signes relevant du domaine visuel :

> Every aspect of the performance is governed by the connotation-denotation dialectic: the set, the actor's body, his movements and speech determine and are determined by a constantly shifting network of primary and secondary meanings. It is an essential feature of the semiotic economy of the theatrical performance that it employs a limited repertory of sign-vehicles to generate a potentially unlimited range of cultural units, and this extremely powerful generative capacity on the part of the theatrical sign-vehicle is due in part to its connotative breadth. This accounts, furthermore, for the polysemic character of the theatrical sign: a given vehicle may bear not one but n second-order meanings at any point in the performance continuum.[1]

Cette analyse du théâtre se fonde sur la dichotomie de la dénotation et de la connotation. La première de ces notions peut être associée à la traduction du *memento mori* dans les tragédies, et la seconde à tous les décalages que les pièces font subir à cette vision de la mort. Les termes programmatiques étudiés dans cette partie ont manifestement recours à la perspective allégorique du *memento mori*. Mais si les mots "crown" et "skull" évoquent respectivement les allégories de pouvoir et de mortalité, ils mobilisent également les ressources connotatives du langage. La racine étymologique "sq-" évoque un Monument fracturé ou un *memento mori* problématique. De plus, les termes étudiés génèrent une ramification sémantique qui s'étend en tous sens, transformant les emblèmes de mortalité et de pouvoir en une sorte de miroir brisé. Ce qui gît à l'intérieur de ces formes sacrées peut représenter une matière corrompue, factice ou s'identifier au néant. Sauf dans le texte de *La Tragédie de l'athée*, la mise en relief de la perspective rituelle du *memento mori* part de la dénotation pour développer la connotation. Même dans cette œuvre dramatique, l'évocation de la mort par l'intermédiaire du mot "skull" donne une vision problématique de l'ordre culturel. La différence est que cette tragédie limite cette déstabilisation à quelques épisodes-clé (le meurtre de Montferrers, les confrontations avec le crâne dans le cimetière), et qu'elle l'inscrit dans un projet eschatologique où la mort ensauvagée est convertie en son contraire.

Tout au long de cette analyse, j'ai suivi la ligne de fracture sémiotique des textes des cinq tragédies afin d'expliquer comment ils prennent un décalage plus ou moins important par rapport aux emblèmes de la mort élisabéthains. Bien loin de former une totalité harmonieuse, le discours que cristallise le mot "skull" confronte le registre symbolique diurne à sa contrepartie nocturne. Le caractère aveugle de la mort, c'est-à-dire son aspect brutal et horrible, est donc mis en relief par ce terme. Il reste à montrer comment ce fonctionnement textuel se traduit sur le plan scénique. Dans quelle mesure et de quelle manière l'interprétation

---

[1] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, New York, Routledge, 1980, p. 11.

effectuée par les spectateurs reprend-elle l'ambivalence intrinsèque des éléments textuels étudiés ?

TROISIEME PARTIE : la réception du crâne en tant que signe visuel

Dans *The Semiotics of Theatre and Drama*, Keir Elam souligne que le texte de théâtre n'est pas une unité de sens autosuffisante mais un mode d'expression ouvert, toujours en attente de destinataire :

> The [dramatic] written text [...] is determined by its very need for stage contextualization, and indicates throughout its allegiance to the physical conditions of performance, above all to the actor's body and its ability to materialize discourse within the space of the stage.[1]

Le travail du metteur en scène consiste par conséquent à traduire le texte en donnant une existence visuelle et théâtrale aux thèmes qui le parcourent. Ce processus d'interprétation fait intervenir un horizon culturel qui n'est pas nécessairement identique à celui du dramaturge. Même lorsque ces deux visions du monde coïncident, le passage à la scène définit une transformation importante, car il implique des systèmes de codification fondés sur le geste, la parole et l'image visuelle.

La thématique ambivalente de "skull" est nécessairement affectée par ce décalage. Si l'on considère les textes des tragédies du corpus sous l'angle d'une possible mise en scène, on constate qu'ils donnent de multiples indications explicites et implicites pour construire une présentation théâtrale du crâne. Ainsi l'association du crâne à la violence aveugle peut-elle constituer une véritable mise en abyme du jeu théâtral comprenant acteurs, spectateurs et objets scéniques, comme on le voit dans la scène de *La Tragédie de l'athée* où Montferrers est assassiné. La thématique diurne qui tente d'équilibrer les textes des tragédies en opposant un ensemble de schèmes rituels au potentiel de violence de "skull" a elle aussi une dimension scénique. Elle se traduit dans le spectacle sous forme de gestes, d'objets et de situations stéréotypées ; elle est renforcée par l'omniprésence de stéréotypes empruntés au *memento mori*, comme le Monument, la rétribution judiciaire, la monarchie et le sacré. Bien souvent, il ne s'agit pas seulement d'une évocation verbale de cette vision du monde. Au contraire, les mots prononcés par les acteurs correspondent à des objets. Parfois, ils se rapportent directement à ce que voient les spectateurs, parfois ils décrivent ce que le personnage imagine ou croit percevoir, de telle sorte que le mot désigne paradoxalement la présence d'une absence. Comme on l'a vu, cette thématique diurne s'exprime par l'intermédiaire de "gestes verbaux" qui se fondent sur des notions et des pratiques associées à la relique et au cas judiciaire, ce qui implique une dimension rituelle, des gestes et des paroles codifiés, accomplis devant un public.

J'ajouterai à ceci que certains personnages ont souvent la fonction d'un commentateur. Lorsqu'ils sont situés à distance d'une confrontation avec le visage de la mort, ils peuvent

---

[1] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, New York, Routledge, 1980, p. 209.

attirer l'attention du public sur ce spectacle codifié, en le considérant implicitement ou explicitement comme une sorte de tableau allégorique. Dans cette situation, les verbes "look", "behold" et "see" sont très fréquents, tout comme les déictiques ("this", "the", etc.). On voit bien que les réseaux sémantiques et syntaxiques associés à la présentation du crâne (et plus généralement de la mort) se traduisent systématiquement dans le spectacle théâtral.

Faut-il en conclure que la présence de la mort sur la scène s'inscrit dans une perspective cathartique où les tensions diffusées par "skull" et par sa famille étymologique seraient finalement apaisées au moyen des allégories de mortalité ? Ou bien, faut-il estimer que le crâne reprend "skull" en amplifiant sa perspective nocturne, de manière à souligner la faillite des stratégies allégoriques associées au *memento mori* ? La première optique assimile la tragédie à un système emblématique analogue au poème-diamant, tandis que la seconde la situe dans le prolongement de la description inquiétante donnée par *A Survey of London*. *Richard II* et *Byron* témoignent d'une mise en scène violente de la mort fondée sur l'utilisation détournée du crâne, de telle sorte qu'il on ne peut pas définir la tragédie élisabéthaine tardive comme un art emblématique. Mais est-ce pour autant une mise en scène spectaculaire de la violence protoculturelle ? Peut-être le crâne se situe-t-il à mi-chemin de ces deux perspectives, auquel cas il renverrait paradoxalement à la violence maîtrisée en même temps qu'à la violence sauvage, c'est-à-dire au crâne comme icône sacrée et comme "faciès hippocratique" présentant l'envers de l'histoire et de la culture, selon l'expression de Walter Benjamin. Crâne et culture, une dialectique des plus complexes. La tragédie élisabéthaine tardive mime un processus de reformulation culturelle de la mort sauvage, mais elle met en doute l'efficacité cathartique de cette reformulation sur les spectateurs.

La dimension allégorique des rituels funéraires, monarchiques ou judiciaires n'est pas simplement l'affaire des historiens de l'art et de la littérature. Elle nous concerne encore aujourd'hui et les metteurs en scène n'ont pas fini d'en explorer les potentialités sémiotiques. Même si le *memento mori* s'est presque totalement effacé de l'imaginaire occidental moderne, il fait encore partie d'un arrière-plan symbolique qui structure notre vision du monde de manière subconsciente. Le crâne est encore aujourd'hui l'objet d'une sorte de culte dans le monde occidental, un culte qui serait en partie spontané au lieu de constituer une pratique rituelle quasiment institutionnelle, comme c'était le cas à l'époque élisabéthaine. Les arts visuels en donnent l'exemple. Dans les adaptations cinématographiques d'*Hamlet*, la présentation du crâne correspond souvent à une illustration allégorique de la mort, même si cette présentation ne suit pas exactement les conventions du *memento mori*. Ainsi, dans le film de Sir Laurence Olivier, "skull" et le crâne correspondent à une vision de la mort

globalement apaisée. Que voyons-nous dans ce passage ? Tout d'abord un fossoyeur goguenard, qui sourit au crâne qu'il exhume. Il semble satisfait de sa tâche comme s'il était totalement accoutumé à la mort. Il prend l'objet dans ses mains et il le pose à côté de la tombe d'un geste décidé. Puis Hamlet, hors champ, vient recouvrir l'objet de son ombre : on peut y lire le signe de sa mort prochaine. Le crâne n'est pas visible en permanence sur l'écran. Au contraire, il est périodiquement occulté ou relégué à l'arrière-plan comme s'il menaçait de monopoliser l'attention des spectateurs. Il devient par exemple un élément visuel secondaire dans le dialogue entre Hamlet et le Fossoyeur, dont les visages sont mis en relief. Certes, à ce moment, le crâne occupe le sommet d'un triangle avec ces deux personnages, comme dans la figure 8 (voir page 282). Néanmoins, il n'est pas vu de face mais de côté, de telle sorte que son impact visuel est fortement atténué : il ressemble aux cailloux qui parsèment le sol du cimetière et non à une tête humaine vide.

Dans cette traduction cinématographique d'*Hamlet*, les scènes qui impliquent la violence physique et la rupture des liens entre les personnages sont celles où Hamlet s'en prend à Claudius, à Polonius et surtout à Ophélie. Par contre, la scène du cimetière fonctionne dans la continuité et dans la cohérence. En présence du crâne de Yorick, les gestes des mains, les expressions des visages, les paroles et le décor composent un encadrement allégorique qui inscrit l'objet dans un discours sur la mort ou dans une esthétique inspirée d'un arrière-plan iconographique traditionnel. Je pense en particulier au célèbre tableau de Delacroix montrant Hamlet et Horatio devant le Fossoyeur, mais ce n'est qu'un élément dans un registre visuel très étendu où chaque spectateur peut choisir ses propres points de référence. Le protagoniste adopte une sorte de pose stéréotypée que le spectateur peut identifier comme celle "d'Hamlet face au crâne", de telle sorte que cet objet ne constitue pas vraiment un élément sémiotique perturbateur.

En somme, cette adaptation cinématographique de la scène V. 1 d'*Hamlet* est très réussie sur le plan esthétique, mais elle donne du crâne une interprétation conventionnelle. Ce mode de présentation est encore fréquent aujourd'hui, aussi bien dans le domaine artistique que dans celui du journalisme. Par exemple, dans un reportage de la BBC qui retrace la découverte du crâne d'un rebelle australien dénommé Ned Kelly, on constate qu'il est encore possible de penser et d'agir en fonction de codes rituels et iconographiques appartenant au *memento mori* :

> An unusual attempt is being made to restore the reputation of Ned Kelly, one of Australia's folk heroes, who was hanged for murder 120 years ago. Tom Baxter, a farmer in remote Western Australia, says he has Ned Kelly's skull, stolen from a prison museum in Melbourne 22 years ago, and he will hand it back only if the famous outlaw is granted a posthumous pardon. [...] He says he wants Ned Kelly to be

reburied in consecrated ground and–perhaps–given a monument.[1]

Le journaliste nous apprend que les restes de Ned Kelly, jadis dérobés dans un musée, avaient été enfouis en secret par le voleur. Par la suite, ce dernier avait exhumé ces reliques. Son objectif était d'attirer l'attention de la société australienne sur un héros populaire de manière à commémorer un aspect négligé du passé national australien. Il n'a ici aucun rapport, dira-t-on, avec le sujet étudié : ni la période historique, ni le genre, ni le contexte culturel n'y correspondent. Pourtant, la citation a recours aux termes de terre consacrée et de monument, qui constituent des notions essentielles dans la vision élisabéthaine et jacobéenne de la mort. Cette présentation allégorique moderne nous ramène à l'iconographie de l'époque élisabéthaine. En effet, elle évoque spontanément la scène V. 1 d'*Hamlet* et toutes les présentations visuelles qui s'y rapportent, que ce soit sur la scène tragique ou dans d'autres contextes artistiques. On peut donc se demander si le crâne de Ned Kelly ne représenterait pas, pour l'Australie d'aujourd'hui, un enjeu symbolique et politique équivalent à celui d'Essex à l'époque de Shakespeare.

Un reportage filmé confirme qu'il y a bien un rapport symbolique entre Ned Kelly et Essex. Ce document montre à quel point "l'invention" du crâne (c'est-à-dire l'exhumation de cette relique) se prête à la théâtralisation.[2] Les mains qui tiennent le crâne, comme celles d'Olivier et du Fossoyeur, le situent dans un contexte rituel. L'objet est extrait d'une boîte par son propriétaire puis posé sur un support comme pour mimer son exhumation. Tous ces gestes sont accomplis devant un public filmé par la caméra. Contrairement à la version cinématographique d'*Hamlet* étudiée plus haut, ce reportage fait état de la dimension inquiétante du crâne tout en construisant un emblème de la mort. En effet, la caméra de ce reportage n'occulte pas la déstabilisation générée par le crâne. Au lieu de dissimuler les mâchoires et les orbites vides après les avoir présentées, elle les montre en gros plan à plusieurs reprises, de telle sorte que le crâne reste relativement étrange et inquiétant.

La dimension allégorique de ce vidéogramme est développée dans le commentaire du journaliste, Michael Peschardt. Ce dernier donne une histoire à l'objet en contant la légende de Ned Kelly, un peu comme le fait Hamlet lorsqu'il évoque les souvenirs que lui a laissés Yorick. Le journaliste rappelle que ce crâne, avant d'être volé, était exposé dans un musée à côté d'autres reliques qui ont une curieuse ressemblance avec lui. Ces objets commémoratifs

---

[1] Red Harrison, "Ned Kelly's Skull Resurfaces", "BBC News Online", 17 janvier 2000 (url<http://-news.bbc.co.uk/hi/english/world/asia-pacific/newsid_606000/606759.stm>).

[2] Michael Peschardt, "Down Under Skulduggery Over the Ages", 30 mars 2000 (vidéogramme reproduit dans le site "BBC Online News", url<http://news.bbc.co.uk/hi/english/world/newsid_693000/693702.stm>).

sont montrés aux spectateurs pendant qu'il les décrit. Il s'agit d'un masque mortuaire du héros et d'une étrange pièce d'armure destinée à protéger sa tête des balles de fusil. Ne retrouve-t-on pas ici, noyés dans la trame du reportage, la valeur protectrice de "shell" et le pouvoir de différenciation de "skill" ? Comme les personnes dont il recueille les témoignages et les avis, Michael Peschardt utilise le mot "skull" de manière récurrente afin de célébrer la mémoire d'un rebelle condamné depuis longtemps, et surtout pour donner à l'objet un sens culturel. Que ce processus de commémoration soit spontané ou qu'il ait été mis en scène pour un public, il se rattache de toute façon à une sorte de rituel théâtralisé qui assigne une dimension sacrée à l'objet après en avoir montré l'aspect macabre de manière appuyée.

Ce processus de théâtralisation est sans doute un phénomène archétypique : il reprend à sa manière la stratégie d'encadrement visuelle et littéraire étudiée dans le poème-diamant de Puttenham et dans l'emblème *Victoria limes* de Claude Paradin. Bien entendu, on ne saurait confondre la théâtralisation avec le théâtre proprement dit, car il existe des codes théâtraux qui évoquent la mort ensauvagée au lieu de la présenter dans un contexte allégorique. Ces codes sont aujourd'hui systématisés dans des formes dérivées de la tragédie, par exemple dans le "happening" et dans le "théâtre de la catastrophe". Le théâtre tragique élisabéthain tardif et jacobéen utilisait déjà des formes théâtrales analogues pour traduire la violence de la mort. Il n'en reste pas moins que la présentation du crâne sur la scène tragique anglaise de cette époque est indissociable d'un arrière-plan rituel qui doit dissimuler la dimension nocturne du crâne et du mot "skull". C'est bien cette tendance harmonisatrice qui est à l'œuvre dans le film d'Olivier, et il convient de noter que ce document visuel se rattache à une tradition de mise en scène qui s'est exprimée avec force entre 1930 et 1950. Sir John Gielgud, ainsi que Sir Laurence Olivier lui-même, ont interprété le face-à-face d'Hamlet avec le crâne à partir d'une vision héroïsée de la mort, en mettant l'accent sur le stoïcisme qui sert d'arrière-plan philosophique de la pièce. S'il ne s'agit nullement de la seule manière de représenter la scène V. 1 d'*Hamlet*, cette interprétation est tout-à-fait défendable.

Je citerai un autre exemple de contrôle rituel de la mort violente dans le théâtre d'aujourd'hui. Il s'agit cette fois-ci d'un encadrement du visage et non du crâne, mais le sens général reste le même puisqu'il s'agit de situer la colère et l'agressivité dans un contexte culturel. On sait que Shakespeare, dans *The Merchant of Venice*, a composé une scène où un crâne et deux portraits sont disposés dans trois coffrets d'or, d'argent et de plomb. Comme le note James Norris Loehlin, Peter Sellars s'est directement inspiré de ce processus d'encadrement dans la mise en scène de cette comédie noire qu'il a réalisée en 1994 :

> Much of the acting was seen in close-up on several large video monitors, as actors carried camcorders

> around with them in several scenes. The only set consisted of video equipment and a few office tables and chairs. The one clever touch in the design was the presence, throughout the play, of the three caskets, which were literally coffins, painted gold, silver, and black.[1]

Le critique émet une opinion réservée sur cette mise en scène. Pourtant, elle semble avoir très bien fonctionné lors du procès de Shylock, où les visages furieux et hurlants des personnages étaient démultipliés dans les téléviseurs disposés à divers endroits de la scène.[2] La présentation scénique de la violence physique et verbale, qui est assurément une donnée centrale de *The Merchant of Venice*, a donc été encadrée par une version moderne des coffrets. Comme ces objets scéniques, les téléviseurs donnaient à ces visages un aspect extrêmement agressif tout en contenant cette violence dans leurs formes quadrangulaires. Ce dispositif scénique pose le problème central de la mise en scène du crâne, et de la tête humaine lorsqu'elle est associée à cette ambiance délétère. Le spectacle théâtral doit trouver un moyen d'encadrer l'explosion d'énergie causée par la présentation scénique de la mort violente, sans pour autant la réduire à une quantité insignifiante.

Les stratégies de contrôle à la disposition des metteurs en scène se fondent sur un encadrement rituel de la mort, mais aussi sur un ensemble de stéréotypes iconographiques. Dans *The Semiotics of Theatre and Drama*, Keir Elam souligne que la construction spatiale du théâtre ("virtual space", c'est-à-dire l'image qui est finalement construite dans l'esprit des spectateurs), s'inspire fortement des arts visuels depuis la Renaissance, et en particulier de la peinture :

> In the evocation of visual space, theatre has traditionnally drawn–at least since the Renaissance–neither on the general proxemic codes of society at large nor on specific theatrical or dramatic subcodes but on borrowed (and adapted) *pictorial* codes at work in the visual arts. In terms of the English play-house, this importation of the 'alien' modes of spatial organization began in the early seventeenth-century, the period which saw the definitive enclosing of the theatre together with the use, for the first time, of proscenium-arch 'frames' around the action.[3]

L'emprunt du théâtre anglais à la peinture a sans nul doute été favorisé par l'adoption de la scène à l'italienne, comme en témoignent les décors crées par Inigo Jones pour les Masques de Ben Jonson à l'époque jacobéenne. Mais le théâtre élisabéthain avait déjà commencé à s'inspirer de la forme picturale et graphique pour mettre la mort en scène, en reprenant à son compte les codes de la peinture de vanité, du portrait maniériste et des livres d'emblèmes. Non que le théâtre fonctionne comme la peinture. Dans le même ouvrage, Keir Elam souligne que

---

[1] James Norris Loehlin, "Performance Review:*The Merchant of Venice*", *Theatre Journal* 48.1 (1996), p. 95.

[2] L'épisode concerné est intégré au film documentaire *Shakespeare : Des Rois dans la tempête* (La Sept-Arte, 1996).

[3] Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, New York, Routledge, 1980, p. 67. (Les italiques sont de l'auteur).

le spectateur construit un espace à partir de la représentation, c'est-à-dire une image en trois dimensions : "There is good reason for arguing that the theatrical text is defined and perceived above all in spatial terms. [...] Even with the unfolding of the time-bound theatrical discourse, these constraints remain the primary influences on perception and reception." [1]

La présentation théâtrale de la mort est donc différente de ce que propose la peinture. Creusée en profondeur, une image scénique peut changer d'aspect en fonction de l'angle de vue, de l'éclairage, des mouvements de l'acteur, et enfin du cadre discursif dans lequel elle se situe. Dans ce cadre générique, le spectacle peut tout-à-fait correspondre à un spectacle allégorique qui mime l'accomplissement d'un véritable rituel, dont les officiants et les objets sacrés sont présents dans leur substance physique : un crâne est contemplé, une couronne est posée sur la tête d'un souverain ou prise à un monarque déchu, la tête d'un homme est tranchée, etc. Mais en fait, le caractère tridimensionnel de la représentation peut également comporter une instabilité latente. En effaçant l'effet de fixité propre à la peinture, le déroulement du spectacle théâtral amène parfois les spectateurs à réaliser que l'emblème de mortalité ou de pouvoir qui est mis en scène est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Il s'agit d'une illusion de peinture présentée en trois dimensions, voire quatre si on prend en compte la dimension chronologique de la représentation. Lorsque ce type de dispositif scénique est figé pendant certain temps, le face-à-face entre l'homme et le crâne tend à quitter le champ des allégories de mortalité pour créer un effet de miroir troublant entre les différents visages qui sont présentés aux spectateurs. Ceux des personnages sont mis en contraste avec celui de la mort, qui tend à monopoliser leur attention.

Il faut par conséquent s'intéresser aux mécanismes sémiotiques associés à la présentation de la mort sous forme d'images. Étant donné que la tragédie élisabéthaine s'inspire des allégories de mortalité de son temps, il est important d'étudier l'inscription du crâne en fonction de cet arrière-plan, en essayant de déterminer l'impact que ces représentations visuelles exercent sur le regard, la sensibilité et l'intellect. Je montrerai d'abord en quoi les analyses critiques traditionnelles de l'inscription théâtrale du crâne sont incomplètes ou peu satisfaisantes. Je m'intéresserai ensuite à des documents visuels faisant intervenir le visage de la mort. Ces documents sont divisés en deux catégories. La première regroupe des images photographiques et des tableaux qui témoignent d'une mise en perspective déstabilisante. Ces documents permettent d'établir des mécanismes sémiotiques essentiels à la compréhension des réactions qui s'emparent d'un individu devant cette sorte d'image. La seconde section concerne

[1] Keir Elam, op. cit., p. 62.

des documents de mise en scène qui témoignent de l'inscription théâtrale du crâne et d'autres visages de la mort dans plusieurs tragédies : *Les Bacchantes* d'Euripide, *La Tragédie du vengeur* et *Hamlet*. Pourquoi, dira-t-on, s'intéresser à la tragédie grecque ? Non pas parce qu'Euripide annoncerait Shakespeare, Webster ou Tourneur, mais parce que toute mise en scène de la mort dans la tragédie suit certaines lignes de force qui sont déterminées par la présence d'objets scéniques et de gestes stéréotypés particuliers, en fonction de modèles visuels bien précis. La comparaison entre le crâne et d'autres visages de la mort permet de définir l'impact que ces accessoires peuvent exercer sur un public de théâtre, dans le cadre générique de la tragédie.

CHAPITRE PREMIER : Les emblèmes de mortalité dans la tragédie élisabéthaine

I) Le point de vue critique traditionnel sur ce genre dramatique

I. 1) La tragédie : un écho des tableaux de vanité ?

Depuis que la critique dramatique élisabéthaine s'est intéressée au contexte culturel de l'époque élisabéthaine, de nombreuses études se sont consacrées à révéler la présence d'images allégoriques de la mort dans les tragédies. Dans "Ladies, Gentlemen and Skulls: *Hamlet* and the Iconographic Traditions", Roland Mushat Frye souligne à juste titre qu'*Hamlet* se dérobe à toute analyse approfondie si elle n'est pas mise en rapport avec les modèles iconographiques illustrant le *memento mori* : "when Hamlet's discourse on death in the graveyard is interpreted against that visual background, the structure of the play becomes in a number of ways less puzzling."[1] Roland Mushat Frye montre que la scène V. 1 reflète un stéréotype visuel, celui du gentilhomme méditant sur un crâne dans un cimetière. Il souligne que Shakespeare est sans doute le premier dramaturge à avoir introduit ce topos dans le genre tragique :

> As far as we can now tell, Shakespeare's presentation of that scene was a striking innovation on the London stage when he introduced it in or about the year 1600. But Shakespeare was not creating *de novo*. There was a long and very popular tradition in which a young man was shown contemplating a skull, or commenting upon it, and scores of this visual *topos* exist in various art forms [...]. That tradition was well-known to the audiences for whom Shakespeare wrote.[2]

La perspective emblématique de Roland Mushat Frye correspond à une tendance qui est effectivement à l'œuvre dans la présentation scénique de la mort donnée par le genre tragique élisabéthain. Le topos du gentilhomme au crâne y a une fonction centrale, tantôt de manière explicite (comme on le voit dans *Hamlet*, *La Tragédie du vengeur* et *La Tragédie de l'athée*), tantôt de manière allusive (comme dans *Le Roi Lear* et dans *La Duchesse d'Amalfi*). En effet, dans les deux dernières tragédies, de nombreux personnages font face au visage de la mort et le modèle de ces situations stéréotypées est fondamentalement le même que celui des trois autres tragédies. Dans les présentations scéniques du crâne et d'autres visages de la mort, la fréquence d'expressions telles que "behold" ou "look", de déictiques comme "this" ou "the" et d'allusions appuyées au contexte thématique du Monument indiquent que les confrontations à la mort des cinq tragédies sont des sortes de tableaux emblématiques destinés à illustrer le thème de la mortalité.

---

[1] Roland Mushat Frye, "Ladies, Gentlemen and Skulls: *Hamlet* and the Iconographic Traditions", *Shakespeare Quarterly* 30:1, pp. 15-28, pp. 15-16.

[2] Roland Mushat Frye, op. cit., p. 15.

Les quelques documents iconographiques qui donnent un aperçu visuel du théâtre élisabéthain tel qu'il se jouait renforcent ces constatations. L'un d'entre eux, réalisé par Henry Peacham, traduit une représentation de *Titus Andronicus*. Dans un autre, Johannes De Witt a reproduit l'espace intérieur du théâtre du Cygne.[1] Peter Thomson donne une description très pertinente de ces deux dessins dans *Shakespeare's Theatre* :

> The first thing that strikes [in the Peacham drawing] is the grouping; a formal arrangement to provide a focus on the confrontation between Titus and Tamora, but with a sensationally black Aaron as a challenge for symmetry. The second is the costume; a mixture of Roman and Elizabethan, but lavish. The third is the quantity of weaponry; spears, swords, shields, poleaxes, etc. were properties so familiar as to be inconspicuous. The fourth is the full-arm sweep of Titus' gesture [...]. The three on-stage figures of the de Witt drawing display a parallel contrast of the stately and the exaggerated.[2]

Ce commentaire montre que les objets scéniques, les costumes, les gestes et les positions des acteurs constituaient des tableaux vivants très codifiés. Ils étaient destinés à émerveiller et à choquer les spectateurs, mais aussi à leur présenter une certaine vision du monde dominée par des stéréotypes visuels que l'on trouve déjà dans les allégories picturales de mortalité. Les scènes figées que reproduisent Peacham et De Witt présentent en effet des costumes magnifiques, des gestes emphatiques et des actes ritualisés. Les personnages qui occupent la scène du Théâtre du Cygne dans le dessin de De Witt rappellent une situation typique de la comédie et de la pastorale, celle du berger faisant la cour à une femme de haut rang. Le dessin de Peacham suggère que les acteurs tragiques élisabéthains imitaient les poses gréco-romaines qui étaient utilisées par les peintres de la Renaissance afin de situer leurs tableaux dans une Antiquité fantasmée. Ce document témoigne en effet d'une présentation hyperbolique du style classique : les gestes sont particulièrement marqués, sans doute pour assurer l'identification de ce style pictural par les spectateurs. Cette tonalité pseudo-classique se retrouve dans d'autres contextes artistiques. Elle intervient par exemple dans le théâtre français et anglais du dix-neuvième siècle, une période où l'art dit "pompier" exerçait une influence importante sur la tragédie et le mélodrame. La période élisabéthaine a elle aussi proposé un transfert de la peinture au théâtre : les dramaturges et les acteurs ont manifestement fait allusion à l'Antiquité pour sacraliser la mise en scène de la mort sauvage et de l'érotisme.

Dans de nombreuses œuvres dramatiques de cette époque, certains épisodes mettent la mort en scène de manière aussi emphatique que dans le dessin de Peacham, en s'appuyant sur les prototypes picturaux de la Romanité ou de la pastorale mais aussi en ayant recours aux

---

[1] Ces documents sont reproduits dans *Shakespeare Survey* 1 (1948) entre les pages 36 et 37 (illustrations I et III).

[2] Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, Londres et New York, Methuen, 1992, "*Hamlet* and the Actor in Shakespeare's Theatre", pp. 114-141, p. 120.

codes structurant des tableaux et des gravures de vanité. On peut même avancer que dans la tragédie anglaise de la Renaissance, l'analogie entre théâtre et peinture se traduisait par un véritable culte de la pose emblématique. Dans *An Apology for Poetry*, Sir Philip Sidney qualifie l'activité de création poétique comme une "image parlante", c'est-à-dire que selon lui, la littérature se doit de reproduire les stéréotypes didactiques de l'art pictural en respectant leur agencement.

Le théâtre permettait (au moins en théorie) de procéder à ce transfert en transformant la scène en un espace pictural. Ainsi la scène intérieure des théâtres anglais de la Renaissance, souvent dénommé l'espace de découverte, était-elle parfois utilisée pour présenter un personnage figé dans une pose illustrant le topos visuel de l'homme face à la mort. Dans cette situation, les didascalies montrent que les acteurs et les objets scéniques composent de véritables tableaux allégoriques inspirés de la présentation picturale et graphique du *memento mori*.[1] Cet effet de découverte figure par exemple dans la scène III. 2 de *The Devil's Law-Case* de Webster. Les didascalies sont très explicites : "*a table set forth with two tapers, a death's head, a book. Jolenta in mourning: Romelo sits by her*". Ce système figé est également utilisé par Dekker dans *If it be not Good, The Devil is in it*, en des termes très proches. Comme dans l'exemple précédent, les didascalies sont tellement minutieuses que le dramaturge décrit un tableau allégorique plutôt qu'un spectacle théâtral : "*a table is set out with a candle burning, a death's head, a clocke and a crosse, subprior sits reading*".[2] Ce système théâtral s'inspire directement des tableaux religieux de l'époque. Chez Georges de La Tour, par exemple, les livres de dévotion, la chandelle et le crâne posé sur une table sont régulièrement associés au saint accomplissant un exercice spirituel.

De même, *La Tragédie de l'athée* a systématiquement recours à des configurations scéniques qui illustrent la vanité au moyen d'un ensemble d'objets symboliques disposés de manière étroitement codifiée, en fonction des stéréotypes picturaux de la vanité. Par exemple, le passage où Charlemont se réfugie dans un ossuaire rempli de crânes constitue une vignette digne d'un tableau de dévotion ou d'un livre d'emblèmes. L'effet de découverte est également utilisé au début de la dernière scène lorsque D'Amville est montré en train de compter son or à la lumière d'une chandelle. Les didascalies prévoient un rideau ("*a closet discovered*", V. 2. 1). Ce procédé de dévoilement renforçait sans nul doute le rapport avec la peinture de vanité

---

[1] Voir W. J. Lawrence, *Pre-Restoration Stage Studies*, New York, Benjamin Bloom, 1926, "Elizabethan Stage Properties", pp. 299-324.

[2] William. J. Lawrence, op. cit., p. 304. Cette didascalie figure à l'acte IV de la pièce de Dekker, au vers 331.

pour les spectateurs, car les portraits étaient alors protégés de la poussière par un voilage. De plus, sur une scène où les accessoires y étaient apportés et installés au fur et à mesure en vue du public, le rideau permettait aux acteurs de lui montrer des configurations scéniques déjà constituées. Il a sans doute également permis d'éviter de présenter le démantèlement de ces tableaux vivants, ce qui aurait eu pour effet de détruire l'illusion picturale établie par l'agencement stéréotypé des objets scéniques et des acteurs.

Mais le théâtre, si allégorique soit-il, ne saurait adopter la fixité de la peinture. Que ce type de mise en scène allégorique figée soit doté ou non d'un rideau, il ne s'agit que d'un moment éphémère dans le continuum du spectacle, et les spectateurs ne sont pas dupes du caractère superficiel de l'analogie picturale. Dans la scène V. 2 de *La Tragédie de l'athée*, par exemple, l'effet de découverte précède immédiatement l'entrée du Spectre de Montferrers, qui vient par conséquent interrompre l'illustration emblématique de l'avare comptant son or à la lumière d'une chandelle. Non que cette interruption corresponde à une mise à distance ironique du procédé, car Tourneur rétablit immédiatement la perspective picturale mise en place par les didascalies citées plus haut. En effet, le tableau initial est remplacé par un motif visuel qui est lui aussi emprunté à la présentation conventionnelle de la mort. Le spectre de Montferrers se rapporte au personnage traditionnel de la Mort personnifiée : dans les emblèmes d'*ars moriendi*, elle emporte le mourant impénitent. Cette référence allégorique constante définit le spectacle comme une succession de tableaux vivants séparés par des instants de violence. Périodiquement, des constructions emblématiques sont défaites puis immédiatement reconstruites.

La Tragédie du vengeur, par contre, propose bien une mise en perspective ironique des scènes de découverte. Cette fois-ci, le rideau est utilisé pour dévoiler un acte de violence et pour tourner en dérision l'aspect solennel des tableaux vivants censés illustrer la mortalité. De nombreuses scènes de cette tragédie reposent sur un retournement de situation qui implique un changement de tableau brutal. En II. 3, par exemple, Lussurioso découvre le Duc et la Duchesse dans leur lit alors qu'il croyait surprendre Spurio et sa belle-mère en plein acte sexuel. On peut supposer qu'il s'agit d'un lit à baldaquin et qu'un rideau cachant les deux personnages est violemment tiré par Lussurioso afin de révéler une configuration visuelle imprévue, où le *memento mori* est traité sur un ton à la fois violent et comique. La réaction d'épouvante et de colère du Duc donne substance à cette hypothèse :

> Nay, villain, traitor,
> Worse then the foulest epithet, now I'll gripe thee
> E'en with the nerves of wrath, and throw thy head

Amongst the Lawyers! Guard![1]

Le texte de ce passage ne correspond donc pas à une imitation de la peinture de vanité. Au lieu de montrer un dévot en méditation, une femme en deuil ou un avare comptant son or, il suggère un dispositif scénique violent, fondé sur un effet de surprise. Le rideau d'un lit est tiré pour dévoiler le Duc et la Duchesse, ce qui reflète une atmosphère mouvementée où Éros et Thanatos règnent conjointement sur le spectacle théâtral. De même, dans la scène III. 5, lorsque Vindice retire le voile qui recouvre le crâne, le spectacle donne une nouvelle expression au geste qui consiste à tirer le rideau sur un tableau scénique de mortalité, en le chargeant d'une violence intense. Ce geste génère un effet d'horreur sur Hippolito, mais cette horreur n'est pas incluse dans une perspective allégorique. Au contraire, elle sert de prélude à un acte barbare où le Duc est défiguré par le masque empoisonné que représente Gloriana. Dans une mise en scène de *La Tragédie du vengeur* réalisée en 1987, Philippe Van Kessel s'est inspiré de cet écho parodique de la vanité, en appliquant le motif du dévoilement au corps des personnages ainsi qu'aux cadavres (voir les figures 7 et 14, reproduites plus loin).

La Duchesse d'Amalfi s'inspire également de l'effet de découverte de manière décalée. Dans la scène des effigies de cire (IV. 1), un rideau est tiré devant l'héroïne pour dévoiler les effigies d'Antonio et des enfants : "*Here is discovered, behind a traverse, the artificial figures of Antonio and his children, appearing as if they were dead*" (IV. 1. 75, didascalies). Webster est souvent victime d'une opinion défavorable, parce qu'on tend à le considérer comme le maître du Grand-Guignol. David M. Bergeron corrige cette erreur de perspective dans "The Wax Figures in *The Duchess of Malfi*", où il montre que les "figures artificielles" de la scène IV. 1 ne sont pas des cadavres mutilés et sanglants mais des mannequins funéraires modelés à la ressemblance exacte des défunts.[2] Leur présence scénique n'est pas prévue pour communiquer un sentiment d'horreur devant un cadavre mutilé, bien que ces objets aient forcément une dimension inquiétante. Le texte de Webster montre que cette horreur est atténuée par une codification allégorique. Comme au début de la scène III. 2 de The *Devil's Law-Case*, les spectateurs peuvent associer ce spectacle au motif visuel de la femme en deuil, car les réactions de la Duchesse reproduisent les attitudes rituelles qui encadrent l'horreur de la mort. De plus, la présence du rideau assimile ces effigies à un spectacle fictif, une sorte de tableau de mortalité en trois dimensions. Certes, puisque la Duchesse est confrontée à des

---

[1] *La Tragédie du vengeur*, II.3.14-17.

[2] Voir David M. Bergeron , "The Wax Figures in *The Duchess of Malfi*", *Studies in English Literature* 18:2 (printemps 1978), pp. 331-340.

simulacres funéraires qui manifestent la destruction de sa famille, les spectateurs peuvent éprouver un sentiment d'angoisse. Mais le cadre allégorique propre aux scènes de découverte oriente rapidement leur perception dans d'autres directions. Webster a recours au tableau scénique de mortalité d'une manière très originale, qui utilise le système de la découverte sans strictement reprendre la codification rigide proposée par ce modèle théâtral, et surtout sans transformer la scène théâtrale en un espace purement iconographique.

Hamlet et *Le Roi Lear* traitent l'effet de découverte de manière encore plus libre que dans les exemples précédents, tout en le confinant généralement à une fonction mineure. Il s'agit en effet d'un élément secondaire dans *Hamlet*. Dans la scène III. 4, où le protagoniste rend visite à sa mère, il est possible de considérer qu'Hamlet désigne des tableaux suspendus au mur, dont il tire les rideaux afin d'amener Gertrude à comparer Claudius à son premier mari : "Look you here upon this picture, and on this" (III. 4. 53). C'est en tout cas la thèse défendue par W. J. Lawrence dans *Pre-Restoration Stage Studies*, mais elle ne fait pas l'unanimité. Harold Jenkins, par exemple, estime qu'il s'agit là d'un contresens.[1] Il est certain que le dispositif scénique du rideau tiré pour découvrir des tableaux n'est en aucun cas nécessaire dans cet épisode. Par exemple, de nombreuses mises en scène ont recours à des miniatures tendues par Hamlet à sa mère. En ce qui concerne la scène V. 1, il est intéressant de noter que la présentation scénique des crânes anonymes et de celui de Yorick n'a en aucun cas recours à l'effet de découverte. Le texte ne le prévoit pas, et je ne vois guère comment le faire sans que la scène ne soit profondément altérée et détournée de son propos.

Dans *Le Roi Lear*, enfin, l'effet de découverte est présenté de manière ironique, en tant que trace résiduelle. Les didascalies et le texte en font rarement mention, et Shakespeare met en perspective ce mode de présentation conventionnel en associant l'effet de découverte à une tentative de restauration de l'ordre et de la justice dont Cordélia est à la fois la figure centrale et la principale victime. Après avoir été déshéritée et chassée par son père, elle prédit à Goneril que le temps dévoilera une sorte de tableau illustrant le châtiment infligé aux méchants et la récompense des innocents : "Time shall unfold what plighted cunning hides; / Who *covers* faults, at last with shame derides".[2] Ces vers évoquent le mode visuel du "turning picture", car les mots "unfold" et "plighted" désignent la surface ondulée d'un tableau dont l'une des faces donne l'image de la mort. Quant au verbe "cover", il évoque le rideau qui

[1] Voir les notes d'Harold Jenkins à l'édition Arden d'*Hamlet* ("Longer Notes"), pp. 516-519.

[2] *Le Roi Lear*, I. 1. 279-280 (c'est moi qui souligne).

protège le tableau de la poussière, et sans doute aussi celui qui permet de mettre en place un effet de découverte inspiré des tableaux de vanité.

The Devil's Law-Case et *If it be not Good, The Devil is in it* ont recours à un dispositif scénique simple qui permet de mettre en scène un topos de vanité conventionnel. Ce dispositif correspond à une vision ordonnée de l'univers social où les rituels sont suivis à la lettre, où les méchants sont systématiquement châtiés et où les emblèmes de mortalité sont scrupuleusement traduits dans le spectacle. Mais ce type de présentation allégorique inspiré de la peinture est manifestement trop statique pour s'intégrer harmonieusement aux mondes instables et déliquescents présentés dans les tragédies du corpus. Si ce dispositif statique est fidèlement adopté dans *La Tragédie de l'athée*, il est mis en perspective dans *La Tragédie du vengeur* et dans *La Duchesse d'Amalfi*, où il est associé à des situations scéniques qui présentent l'irruption de la mort sauvage dans l'univers domestique ou social. Shakespeare, dans *Hamlet*, relègue la découverte à une fonction secondaire, et dans *Le Roi Lear*, il le rejette en démentant la prophétie faite par Cordélia en I. 1 sur le pouvoir punitif du temps ("Time shall unfold what plighted cunning hides"). Il n'y aura pas de dévoilement de la vérité à la fin de l'intrigue, car nul rideau tiré sur une scène de découverte ne viendra montrer un personnage figé devant un objet symbolisant la mort maîtrisée ou le châtiment d'un mécréant. Cette scène correspond précisément à l'envers du schème rétributif indiqué par la prophétie de Cordélia, car les personnages bons et mauvais meurent sans distinction, dans une atmosphère d'horreur chaotique.

L'approche iconographique du théâtre est peut-être pertinente dans le cas particulier des scènes de découverte, dans la mesure où l'espace de jeu théâtral y est provisoirement considéré comme un tableau vivant. Mais elle a le grave inconvénient d'assimiler artificiellement l'inscription théâtrale de la mort à une forme dérivée des tableaux illustrant le *memento mori*. En fait, ce point de vue en dit plus sur les images peintes que sur les images théâtrales. Nul ne saurait nier que la tragédie élisabéthaine s'est inspirée de présentations allégoriques proposées par les arts visuels, ni que la présence du crâne sur la scène correspond à un ensemble de gestes et de situations étroitement codifiés. Il ne faut pas en conclure que le théâtre tragique élisabéthain mime purement et simplement une présentation allégorique et didactique du face-à-face avec la mort qui existe incontestablement dans la peinture de son temps, encore que l'universalité de cette dimension allégorique soit sujette à caution, comme je le monterai plus loin.

D'autres critiques ont tenté de corriger les insuffisances de cette approche historique et iconographique en dégageant des invariants transhistoriques dans l'inscription théâtrale du

gentilhomme au crâne. Dans cette perspective, le crâne mis en scène n'est plus un simple signe inscrit dans le contexte pictural des allégories de mortalité. Le topos étudié par Roland Mushat Frye recouvre un schème transhistorique fondé sur le face-à-face avec la mort, ce schème trouvant à s'exprimer sous diverses formes et à diverses époques.

I. 2) Le principe des topologies culturelles

Dans "A Mirror for Mankind: The Pose of Hamlet with the Skull of Yorick", Jeffery Alan Triggs souligne que la pose d'Hamlet face à Yorick s'inspire des stéréotypes visuels du *memento mori*, mais il s'intéresse aussi aux invariants qui sous-tendent cette tradition iconographique et la tragédie élisabéthaine.[1] Bien loin de se limiter à une étude historique du gentilhomme au crâne ou d'*Hamlet*, cet article s'intéresse à diverses transcriptions de la confrontation de l'homme à la mort, non seulement dans la tragédie élisabéthaine et dans les tableaux de la même époque, mais aussi dans des équivalents modernes : la poésie (par exemple l'œuvre de T. S. Eliot) et la peinture (Pablo Picasso).

Jeffery Alan Triggs souligne que le face-à-face avec la mort n'a pas exactement le même sens d'une époque à l'autre et que les modalités de la présentation du crâne ne sont pas non plus identiques. Par ailleurs, sa perspective comparative l'amène également à constater que la présentation visuelle du topos de l'homme face au crâne comporte des variations importantes d'une œuvre à l'autre, même lorsqu'elles font partie du même horizon culturel. Lorsqu'il prend pour exemple un tableau de Rembrandt, *Aristote contemplant le buste d'Homère* (1653), il en déduit à juste titre que la pose de l'homme face à la mort peut se traduire de diverses manières. Le buste sculpté qui est représenté dans ce tableau donne l'équivalent du crâne. Comme Hamlet dans la scène V. 1, Aristote prend une pose méditative devant une tête qui représente la mort. Sa pose implique la commémoration nostalgique du passé en même temps qu'un sentiment de continuité à travers l'épreuve de la finitude. La main droite posée sur le front de la statue, le père des philosophes contemple gravement le buste du père des poètes. L'Hamlet de Shakespeare et l'Aristote de Rembrandt déchiffrent leur destinée tout en apprenant à maîtriser leurs sentiments face aux fins dernières de l'homme :

> The motif Hamlet enacts functions, of course, as part of the plot which is pressing forward but at the same time it establishes emblematic connections with other works of art that make use of this motif as part of the human way of knowing.[2]

---

[1] Jeffery Alan Triggs, "A Mirror for Mankind: The Pose of *Hamlet* with the Skull of Yorick", *The New Orleans Review* 17:3 (automne 1990), pp. 71-79. La pagination adoptée ici correspond à celle du site Internet où cet article était originellement publié, ce site ayant depuis expiré.

[2] Jeffery Alan Triggs, op. cit., p. 4.

Pour montrer que le topos de l'homme face au crâne peut également impliquer une atmosphère comique, Jeffery Alan Triggs s'intéresse à une œuvre dramatique de Thomas Dekker, *The Honest Whore Part I* , qui est légèrement postérieure à *Hamlet*. Le crâne apparaît dans un passage isolé de cette comédie (IV. 1. 63-94). L'auteur de cet article note que ce passage est en fait un simple intermède et que le crâne n'a guère de rapport avec le reste de l'intrigue : "just what the skull is doing here is never made clear. [After this episode,] the comedy moves on its way."[1] Ce caractère épisodique provient sans doute du fait que la pose d'Hippolito constitue une reprise parodique de la scène V. 1 d'*Hamlet* : "Dekker's scene reads like a hilarious parody of *Hamlet* [...] Hippolito's rather overwrought soliloquy takes up and plays [...] the basic themes of Hamlet's address to Yorick's skull."[2]. On peut admettre, avec certaines réserves, que Shakespeare donne une vision calme et sereine du face-à-face avec la mort en illustrant une pose emblématique. Par contre, Dekker reprend ce topos pour en donner une version burlesque. Il a probablement voulu profiter du succès de l'innovation que Shakespeare venait de proposer tout en tournant en dérision une scène qui était déjà en train de devenir un prototype canonique. Les reprises du face-à-face avec le crâne de Yorick sont légion dans diverses formes de représentation. Certaines d'entre elles sont sérieuses, à l'exemple du tableau de Rembrandt, tandis que d'autres témoignant d'un esprit parodique analogue à celui de Dekker.

On voit bien que l'inscription picturale et théâtrale du gentilhomme au crâne n'est ni le produit de la conception élisabéthaine de la mort ni une forme picturale inscrite dans une mode passagère. En plus de cela, elle fait partie d'un système iconographique très ramifié, dont les variantes, si diverses qu'elles soient, se ramènent à un schème fondamental qui se retrouve à diverses époques de la culture occidentale. En s'appuyant sur un ouvrage de Leo Steiner (*After Babel: Aspects of Language and Translation*), Jeffery Alan Triggs dénomme ce schème une "topologie culturelle" :

> Drawing metaphorically on 'the branch of mathematics which deals with [...] those fundamental properties of a figure which remain invariant when that figure is bent out of shape', Steiner argues that there are also such 'invariants and constants underlying the manifold shapes of expression in our culture'. This notion of 'cultural topologies' grows out of Steiner's sense that culture is to a large degree 'the translation and rewording of previous meaning'.[3]

---

[1] Jeffery Alan Triggs, op. cit., p. 3.

[2] Jeffery Alan Triggs, op. cit., p. 3.

[3] Jeffery Alan Triggs, op. cit., p. 1. Voir *After Babel: Aspects of Language and Translation*, New York, Oxford University Press, 1975, p. 425.

Dans le processus culturel de reformulation décrit par Leo Steiner, des images visuelles complexes associent divers motifs simples en fonction d'un principe d'agencement sous-jacent qui reste globalement semblable d'une représentation à une autre, leurs éléments constitutifs conservant les mêmes propriétés fondamentales et les mêmes relations. Dans la tragédie élisabéthaine tardive, la présentation du crâne sur la scène correspond non seulement à un ensemble de thèmes correspondant à une vision allégorique de la mort, mais aussi à une codification esthétique et rituelle qui définit plus ou moins étroitement la manière dont l'objet scénique est présenté aux spectateurs.

Lorsque Richard Burbage interprétait la scène V. 1 d'*Hamlet*, il fallait que les spectateurs élisabéthains et jacobéens puissent identifier l'emblème du gentilhomme au crâne. La situation est la même aujourd'hui, bien que notre horizon culturel ne soit pas le même que celui des publics de la Renaissance anglaise tardive. La structuration définie par les topologies culturelles domine encore les mises en scène des tragédies du corpus, qu'elles fassent directement intervenir le crâne ou qu'elles le remplacent par un autre objet scénique. En raison de son rapport aux topologies culturelles, l'analyse de Jeffery Alan Triggs peut s'intéresser à des schèmes qui structurent à la fois les tableaux et le théâtre tragique, et montrer en quoi le spectacle proposé par les tragédies du corpus a recours aux allégories de la mort, non seulement dans leur rapport à la tradition visuelle du *memento mori*, mais aussi en fonction d'un topos transhistorique qui nous concerne encore aujourd'hui.

Selon Jeffery Alan Triggs, le motif de l'homme face au crâne implique un principe de substitution, c'est-à-dire qu'il possède divers avatars :

> A version of the vanitas or memento mori motif, the pose of Hamlet can be seen in three distinct though interrelated forms: a man or woman contemplating a skull, a man contemplating the head of a statue, and a woman gazing at a mirror. The skull and mirror function interchangeably as truth-tellers and reminders of time and death. The heads of statues, contrasted to the living heads of the observers, are essential skulls.[1]

La présentation visuelle du crâne implique effectivement une panoplie d'éléments visuels stéréotypés. De même que "skull" est présent en filigrane derrière "shell", "crown", "eye" ou "ring", le crâne mis en scène dans les cinq tragédies possède divers substituts visuels qui lui sont associés par un rapport d'analogie. La couronne et l'anneau, par exemple, s'y rapportent de manière allusive. Comme le premier implique la forme de la tête et le second les orbites vides, ces objets peuvent être considérés comme des crânes en puissance, ce que le critique dénomme "essential skulls" dans la citation précédente. Les trois "motifs de *memento mori*"

[1] Jeffery Alan Triggs, op. cit., p. 1.

qu'il définit (c'est-à-dire l'homme au crâne, l'homme au buste sculpté et la femme au miroir) sont caractéristiques de la peinture de la Renaissance et de l'âge baroque, mais ils ne correspondent pas vraiment à ce que les tragédies nous donnent à voir. L'homme au crâne y figure évidemment en tant qu'élément central, mais les deux autres sont très marginaux. Ce sont d'autres motifs visuels qui reprennent la confrontation avec le crâne de manière indirecte. Ici encore, la couronne et la tête humaine ont une fonction centrale.

Dans la première scène du *Roi Lear*, par exemple, le protagoniste est ironiquement mis en contraste avec sa propre couronne :

> Know that we have divided
> In three our kingdom; and 'tis our fast intent
> To shake all care and business from our age,
> Conferring them on younger strengths, while we,
> Unburthen'd crawl toward death.[1]

Un peu plus loin dans cette scène, cet élément textuel est traduit de manière scénique, par l'intermédiaire d'un geste à connotation rituelle. Lear déclare qu'il se défait de sa couronne au profit de ses gendres Cornouailles et Albany, tout en déshéritant Cordélia :

> Let pride, which she calls plainness, marry her.
> I do invest you jointly with my power,
> Pre-eminence, and all the large effects,
> That troop with majesty.
> [...] Only we shall retain
> The name and addition to a king; the sway,
> Revenue, execution of the rest,
> Beloved sons, be yours: which to confirm,
> This coronet part between you.[2]

En l'absence de didascalies précises, le don de la couronne peut être interprété de diverses manières. Lear peut la jeter à terre, la briser, la désigner ou la confier à ses héritiers. D'autres objets peuvent la reléguer à l'arrière plan du spectacle. Par exemple, dans une mise en scène relativement récente, le partage du royaume n'était pas manifesté visuellement par la couronne mais par une immense carte de la Grande-Bretagne.[3] Quoi qu'il en soit, le face-à-face entre l'homme et le crâne est évoqué deux fois : tout d'abord de manière verbale, par l'intermédiaire d'une évocation abstraite de la mort, et ensuite par une présentation scénique du don de la couronne. Dans cette transition de pouvoir problématique, il n'est guère difficile d'entrevoir le spectre de la barbarie. Cette subtile confrontation du roi à la mort libère en effet une violence insidieuse au lieu de l'encadrer dans un schème allégorique analogue au poème-diamant de

---

[1] *Le Roi Lear*, I. 1. 36-40.

[2] *Le Roi Lear*, I. 1. 128-138.

[3] Mise en scène d'Adrian Noble, Royal Shakespeare Theatre, 1982 (photographies disponibles à l'adresse suivante : url<http://www.pads.ahds.ac.uk:81/padsKingLearPhotographs/1982Noble>).

Puttenham, comme si Lear était l'envers de l'empereur Can. Lorsque l'expression "this coronet" met en relief l'objet de pouvoir abandonné par le souverain, le thème de la préparation à la mort cède la place à l'évocation d'un vieillard irascible qui déchaîne autour de lui une violence dont les effets sont incalculables.

Tourneur, dans *La Tragédie de l'athée*, adopte lui aussi des stéréotypes emblématiques associés au crâne, bien qu'il le fasse de manière beaucoup plus transparente que Shakespeare. En effet, cette tragédie s'inspire directement du système emblématique et rhétorique mis en évidence dans *The Arte of English Poesie*. De même que l'acte de conquête accompli par l'empereur Can utilise "skull" pour encadrer la dimension barbare de la guerre, la scène II. 4 de *La Tragédie de l'athée* enchâsse la dimension nocturne de "skull" dans le texte. Borachio entre en scène avec une pierre dans chaque main et annonce son intention de briser le crâne de Montferrers. Contrairement à Shakespeare, Tourneur a donné des didascalies très précises, comme s'il voulait s'assurer de ce que la dimension nocturne de "skull" soit correctement traduite sur la scène : "*Enter Borachio hastily and warily over the stage with a stone in either hand*" (didascalies, II. 4. 1). Le passage indique d'ailleurs que l'acteur doit présenter l'arme du crime en un geste emphatique : "Such stones men use to raise a house upon, / But with these stones I go to ruin one" (II. 4. 1-2). Au contraire, *Le Roi Lear* relève d'une dramaturgie plus souple, plus adaptative. Les données du texte entrent en résonance avec ce que l'acteur fait des objets mis en relief : un roi cède sa couronne à ses successeurs, un meurtrier va frapper un homme à la tête. De manière générale, dans les cinq tragédies, les configurations scéniques associées à la mort se rapportent plus ou moins directement au face-à-face avec le crâne et elles prennent en compte les rituels associés au contrôle de la mort, même lorsqu'elles se proposent d'en donner une vision décalée ou inversée.

La perspective comparative qui sous-tend "A Mirror for Mankind" permet de dépasser le cadre culturel du *memento mori* élisabéthain et le contexte générique des scènes de découverte, car elle établit que les topoi associés au face-à-face avec le crâne s'inspirent d'un corpus iconographique tout en se rattachant à une codification transhistorique. Cependant, on note que Jeffery Alan Triggs considère la pose de l'homme face au crâne, telle qu'elle est illustrée dans *Hamlet* et dans *The Honest Whore*, en fonction d'un invariant pictural qui traduit une perspective emblématique sur la mort. Curieusement, cette perspective semble à peu près identique à celle qui est proposée par le *memento mori* :

> Death, for Hamlet too, is the greatest and most ironic painter. Wits, songs and makeup, jester, queen and world conqueror, all end alike in the silent verity of the skull. [...] Hamlet gazes at the skull as in a

> mirror, showing him at once past and present, and signifying at once verity and vanity, that he too must come to this favor.[1]

Cette analyse manque de nuances, car elle efface les particularités de la tragédie en fonction d'une perspective allégorique que je suis tenté de qualifier de désincarnée, si je puis me permettre ce jeu sur les mots. Même si la pose du gentilhomme au crâne n'est plus strictement associée au contexte culturel élisabéthain, elle reste considérée comme un tableau allégorique de mortalité visant à encadrer le crâne dans un dispositif visuel qui renvoie à la maîtrise de la mort sauvage par l'ordre culturel. En effet, selon Jeffery Alan Triggs, cette pose emblématique est compréhensible par tout observateur parce qu'elle se fonde sur la topologie culturelle du face-à-face avec la mort. La comparaison avec le tableau de Rembrandt vise à prouver que la pose d'Hamlet face au crâne de Yorick donne une vision épurée de cette topologie culturelle. Dans cette perspective, peu importe que Dekker ait donné sa propre interprétation du gentilhomme au crâne. Il ne fait pas partie des grands artistes, c'est-à-dire ceux qui ont su donner une dimension esthétique insurpassable au face-à-face avec la mort. Ici encore, on peut se demander quelle est la pertinence de ce raisonnement sur le plan strictement théâtral. On peut d'ailleurs remarquer que le critique établit une typologie des confrontations à la mort qui se rattache à la peinture de la Renaissance plutôt qu'au théâtre tragique élisabéthain, et que la seule illustration de cet article est le tableau de Rembrandt. De plus, il ne dit jamais comment les metteurs en scène ont traduit cette topologie culturelle au cours du temps. Image figée et intemporelle, le face-à-face entre Hamlet et Yorick est une icône qui révèle les réalités de l'ordre du monde.

Etudie la pose de l'homme face au crâne dans *Hamlet* et dans d'autres tragédies sous l'angle d'invariants esthétiques et emblématiques aboutit tôt ou tard à une sorte de muséologie poussiéreuse qui ressasse des banalités sur l'universalité de la mort et sur l'art intemporel de Shakespeare. Je n'entends pas nier que le genre tragique élisabéthain reprenne des modèles visuels empruntés à la peinture afin de mettre le crâne et la mort en scène. De même, il est incontestable que les topologies culturelles structurent la présentation scénique de la confrontation avec la mort dans les tragédies du corpus. Mais la pose d'Hamlet dans la scène V. 1 a beau traduire un emblème visuel de mortalité, elle n'en représente pas moins autre chose qu'une simple illustration de ce topos, tel que Jeffery Alan Triggs et Roland Mushat Frye le conçoivent. Implicitement, ces deux critiques considèrent que toute présentation visuelle du face-à-face avec la mort constitue une unité de sens harmonieuse et insurpassable,

---

[1] Jeffery Alan Triggs, "A Mirror for Mankind: The Pose of *Hamlet* with the Skull of Yorick", op. cit., p. 4.

tant par sa forme stéréotypée que par le discours qu'elle tient sur le monde. Mais le théâtre tragique élisabéthain ne correspond pas à leur définition, sauf dans le cas particulier des scènes de découverte. D'ailleurs, le modèle esthétique proposé dans leurs articles ne permet pas non plus de décrire fidèlement les tableaux et autres représentations visuelles de la Renaissance exprimant les allégories de mortalité.

L'axiome posé par Jeffery Alan Triggs et Roland Mushat Frye repose sur un présupposé gênant. Si le tableau de Rembrandt donne bien une vision harmonieuse et esthétisée de la mort, les *memento mori* picturaux de la Renaissance ont souvent une dimension macabre qui contredit ce type d'analyse. La topologie de l'homme contemplant le visage de la mort a été utilisée par de nombreux peintres afin de traduire une atmosphère plus ou moins angoissante. Ces deux critiques ont raison de souligner que le genre tragique élisabéthain s'est largement inspiré des arts visuels de son temps tout en reprenant le schème transhistorique du face-à-face avec la mort. Mais ils se trompent lorsqu'ils affirment que la tragédie élisabéthaine a systématiquement traduit la dimension harmonieuse des emblèmes de mortalité. Il est également erroné de prétendre que les tableaux de vanité de cette époque ignoraient tout effet de déstabilisation. Nombre d'entre eux présentent la mort de manière horrible ou simplement inquiétante en prêtant des connotations violentes ou érotiques à la topologie en question.

II) La violence protoculturelle dans la mise en scène des emblèmes de mortalité

II. 1) Violence et confusion dans les topoi du *memento mori*

Au cours de son développement, la tragédie élisabéthaine a intégré le modèle emblématique du gentilhomme au crâne mais aussi d'autres images de la mort. En fait, ce topos fait partie d'une iconographie très ramifiée qui s'est constituée lentement, en un processus d'accrétion assez anarchique. Ainsi le crâne implique-t-il non seulement le pouvoir monarchique dans son double aspect resplendissant et rétributif, mais aussi le dieu Saturne (c'est-à-dire le patron des génies, des mélancoliques et des fossoyeurs), ainsi que l'emblème de l'occasion à saisir, et enfin des thèmes relevant de la philosophie stoïcienne et de la médecine de l'époque. David Evett compare à juste titre cette situation à l'accumulation chaotique des représentations visuelles de la mort dans les églises de la Renaissance :

> Studies of texts in connection with representation in the visual arts sometimes forget that the visual environment of a writer will almost always comprise a farrago of modes and styles, a mixture of old and relatively new, sophisticated and coarse, modest and elaborate. Such was certainly the case for an early modern writer like Shakespeare as regards the representation of death. This is particularly the case because one of the most important and inescapable loci for the figuration of death was also one of the most aggregative and most durable: the funerary sculptures of churches, built up by accretion, decade by decade, style by style, over several centuries, and often constituting within a single edifice a

> fairly comprehensive anthology of the standard images. Nor should it be surprising that a writer who used the symbolic materials available to him as eclectically as Shakespeare did should have ranged widely over the available visual sources when it came time to represent death on the stage. As Philippe Ariès has shown in his trans-European study of the visual imagery of death, styles and emphases changed periodically over time, and substantial traces of each development survived into the next. The swings were generally cyclical: periods in which death took explicit physical form, as cadaver or skeleton, gave way to periods in which the absence of such forms was the norm.[1]

En raison de ce phénomène d'accrétion lente, les topoi visuels associés à la mort constituaient une somme iconographique dont la cohérence interne était trop faible pour garantir à coup sûr la production d'un sens univoque sur la scène tragique élisabéthaine. *La Tragédie du vengeur* et *Hamlet* jouent sur cette curieuse situation en associant la confrontation avec le crâne à divers prototypes culturels, littéraires, picturaux et théâtraux. La méditation sur la mort côtoie la Danse Macabre et la Vanité, mais aussi la vengeance tragique, la satire des mœurs, la rébellion politique, l'opportunité, sans oublier la mélancolie propre aux penseurs, aux fossoyeurs et aux conspirateurs machiavéliques de tout acabit.

Cette utilisation anarchique des topoi visuels associés au *memento mori* s'accompagne très souvent d'une présentation de la mort sous son aspect sauvage. À l'enchevêtrement confus des thèmes et des codes picturaux s'ajoute un flottement du sens plus ou moins accentué, mais aussi une ambiance de violence physique et même parfois de barbarie. Et ceci, en fait, se trouve déjà dans les modèles visuels étudiés par Roland Mushat Frye et Jeffery Alan Triggs. Contrairement à ce qu'affirment ces deux critiques, les tableaux qu'ils étudient ne sont pas d'harmonieuses allégories de mortalité qui proposeraient une simple image de vanité.

II. 2) L'iconographie du *memento mori* et sa violence intrinsèque

Un examen des sources iconographiques utilisées dans "Ladies, Gentlemen and Skulls" montre que le point de vue allégorique adopté par Roland Mushat Frye ne permet d'explorer que la surface du topos visuel illustré dans *Hamlet* et dans les tableaux de vanité. En fait, même dans le domaine pictural, le crâne ne se borne pas à souligner les emblèmes de mortalité de manière à proposer une vision sereine de la mort. Au contraire, il peut prendre une dimension macabre importante. Dans certaines des gravures reproduites dans cet article, on voit un homme s'effrayer devant un crâne. Mais le critique laisse de côté cette dimension pour s'intéresser à la vision sereine proposée par d'autres tableaux et selon lui par *Hamlet*.

L'effet perturbateur du crâne se fait sentir de manière plus subtile dans d'autres portraits étudiés par Roland Mushat Frye. Le critique se penche sur une œuvre anonyme datant de

---

[1] David Evett, "Remembering Death: Deathbed Scenes in Shakespeare's Plays and the Visual Tradition", *Shakespeare and the Graphic Arts*, The Shakespeare Association of America (Albuquerque, 14 avril 1994), p. 3. (url<http://www.shu.ac.uk/emls/iemls/shaksper/files/DEATHBED%20SCENES.txt>)

1544 qui représente Sir Thomas Gresham.[1] Frye souligne que cet homme d'affaires élisabéthain entamait alors une glorieuse carrière, car il devait fonder la première Bourse de Londres, "the Royal Exchange". Le portrait commémore le mariage de Gresham, qui est représenté en costume d'apparat. D'un œil assuré, il s'avance vers nous ; l'une de ses mains est posée sur sa hanche. Cette pose solennelle rappelle nettement celle qui est adoptée par les personnalités politiques et religieuses représentées par Holbein dans les *Ambassadeurs*. Dans les deux tableaux, un crâne gît aux pieds d'un personnage. Ce dispositif se situe dans la tradition du *memento mori* puisqu'il fait allusion aux fins dernières de l'homme et dénonce la vanité des richesses et du pouvoir. Pourtant, ces tableaux font paradoxalement l'apologie des biens temporels en soulignant l'opulence et le pouvoir des commanditaires.

Dans le portrait de Gresham, certains éléments perturbent l'illustration allégorique de la mortalité en indiquant la présence d'une atmosphère sinistre et étouffante, voire cauchemardesque. Derrière le personnage, on voit une sorte de mur en coin où jouent d'étranges ombres étirées. Cet arrière-plan génère une impression inquiétante qui évoque curieusement la peinture surréaliste. Dans les tableaux d'Yves Tanguy, de Francis Bacon et de Salvador Dali, il est fréquent qu'une ombre s'étende sur une partie du tableau pour évoquer la mort. Dans l'œuvre de ce dernier peintre, par exemple, on trouve des statues, des instruments de musique et les fameuses "montres molles", qui sont assez souvent des représentations déformées du crâne. Ces objets sont parfois accompagnés d'une projection crépusculaire symbolisant une temporalité aveugle et destructrice. Ce point de vue n'est pas seulement valable pour ce type de peinture ou pour un observateur moderne. En effet, le motif du mur en coin parcouru de zones obscures a été utilisé par Georges de la Tour, qui a utilisé ce motif en même temps que celui du visage déformé. Dans le *Mendiant joueur de vielle*, un tableau d'un réalisme sans concession, l'ombre du personnage s'étale en biais sur un mur lépreux tandis que son visage se tord en une affreuse grimace. Il est vrai que les tableaux de ce peintre qui représentent la confrontation avec le crâne ne possèdent pas cet aspect violent. Au lieu de déformer un visage tout en traduisant la laideur et le dénuement, ces œuvres nous situent dans un univers domestique ou religieux propre à éveiller une méditation sur la mort.

Le tableau représentant Sir Thomas Gresham prête au crâne une dimension plus inquiétante. Il est difficile de fondre tous les éléments de l'image en une totalité harmonieuse qui symboliserait la maîtrise de la mort par l'ordre culturel. Peut-être le commanditaire a-t-il

---

[1] Voir Roland Mushat Frye, "Ladies, Gentlemen and Skulls", op. cit., figure 10, p. 23. Ce tableau appartient à la collection des Drapiers de Londres (The Mercer's Company), dont Gresham faisait partie. Il est reproduit en couleurs sur leur site (url<http://www.mercers.co.uk/mainsite/pages/default.html>).

voulu se présenter comme un homme méprisant la mort, insensible à l'horreur que le crâne peut éveiller chez un homme qui a négligé de mettre en pratique les rites protecteurs de l'*ars moriendi*. Mais il est possible de lire l'image autrement, en fonction des rapports entre ses différentes composantes et de leur agencement général. La distance qui sépare Thomas Gresham du crâne, tout comme la différence de taille entre ces deux éléments visuels, déstabilise la configuration en suggérant une mort sauvage et imprévisible. Enfin, au lieu de montrer un intérieur bourgeois propice à la méditation ou un acte rituel impliquant un philosophe ou un gentilhomme sereinement confronté au visage de la mort, ce tableau présente un crâne renversé qui semble avoir roulé là par hasard, sans que le personnage ne s'en aperçoive. Il est bien entendu possible de ramener ce dispositif pictural à un sens allégorique, mais il faut pour cela négliger arbitrairement toutes ces discordances. Or, elles s'imposent à tout observateur dès les premiers moments de la perception, en raison de la dissymétrie qui affecte la configuration générale de l'image.

II. 3) L'amplification de la mort ensauvagée dans le spectacle tragique

Lorsque les tragédies du corpus reprennent les emblèmes de mortalité qui font intervenir le crâne, elles tendent à amplifier la violence latente qui gît dans ces images emblématiques. Ceci donne lieu à des phénomènes d'écho très curieux entre les tableaux de vanité et le théâtre tragique. Par exemple, on retrouve les motifs du mur en coin, des ombres étirées et du crâne gisant à terre dans la scène III. 5 de *La Tragédie du vengeur*, lorsque Vindice évoque le lieu destiné à réunir le Duc et le crâne maquillé en prostituée. Un recoin obscur du palais ducal doit abriter la mâchoire empoisonnée de Gloriana, et celle-ci doit rejoindre des lèvres de la victime :

> In some fit place veiled from th'eyes o'th'court,
> Some darkened, blushless angle that is guilty
> Of his forefather's lusts and great folks' riots.[1]

Dans le tableau représentant Sir Thomas Gresham, l'objet est disposé dans l'angle d'une pièce et il semble prêt à s'attaquer au personnage. De même, dans ce passage, la dimension sauvage du face-à-face avec la mort concerne autant le personnage que le spectateur, car les paroles de Vindice sollicitent puissamment l'imagination et orientent la réception de la scène dans un sens très particulier. Le crâne de Gloriana, pris dans le recoin mural dont parle le Vengeur, devient un appel à la satisfaction de pulsions destructrices totalement irrationnelles.

[1] *La Tragédie du vengeur*, III. 5. 13-15.

Dans la tragédie élisabéthaine tardive, cette ambiance inquiétante se traduit aussi par l'occurrence sonore de "skull" et des termes de même racine. En effet, lorsque ce mot est prononcé sur la scène et traduit en action, le spectacle prend une tonalité discordante. Comme on l'a vu dans la partie précédente, il imprime une perturbation politique dans le passage de *Richard II* où le roi est destitué. Une ambiance troublée transparaît dans les invectives que se lancent les personnages. Dans la mise en scène de cette tragédie réalisée au Royal National Theatre par Deborah Warner en 1995, la déposition s'ouvrait sur une succession de querelles dans l'aristocratie anglaise. La fragilité du futur souverain était nettement mise en évidence, car les nobles qui entouraient Bolingbroke ignoraient totalement son autorité. Le ton montait rapidement, les personnages échangeant des injures, se toisant insolemment et jetant des gages à terre pour se provoquer en duel. Le nouveau souverain, rejeté à l'arrière-plan, tournait le dos à un désordre politique qu'il se savait incapable d'endiguer. Son visage angoissé montrait qu'il avait conscience du caractère irrémédiable de l'usurpation.

Le passage où l'évêque de Carlisle s'avance vers Bolingbroke correspondait à une montée en puissance de cette violence. À ce moment, cette mise en scène résumait ce chahut inquiétant en une confrontation centrale. L'évêque investissait toute son énergie dans le discours qui prédit la Guerre des Deux Roses. Face-à-face avec le nouveau roi, il annonçait que l'Angleterre allait devenir un champ de bataille couvert de crânes et d'ossements : "this land [shall] be call'd / The field of Golgotha and dead men's skulls" (IV. 1. 138-149).[1] Comme lors de la provocation en duel, le mot "skull" était un projectile verbal, dirigé cette fois-ci vers le prétendant au trône. Le discours de l'évêque s'acheminait vers ce mot explosif comme si son occurrence sonore constituait le clou du spectacle. Ce type d'interprétation théâtrale s'appliquerait sans doute au passage de *Byron* où le protagoniste veut briser le crâne de l'astrologue : "By the skill / Shown in thy agèd hairs I'll lay thy brain / Here scatter'd at my feet" (III. 3. 61-64). Le destinataire réel de cette violence sonore est évidemment le spectateur. De tels passages doivent choquer le public en lui présentant une situation collective troublée, image d'un véritable chaos protoculturel.

Parce que ces deux pièces ont une dimension politique évidente, l'occurrence de "skull" ou de "skill" reflète une résistance à l'autorité monarchique et même un appel à la rébellion. Ce n'est pas le cas des tragédies du corpus, même si "skull" y traduit une ambiance inquiétante. Ce mot coïncide parfois avec une confrontation violente entre deux personnages. Par

[1] Cette tirade est citée dans la première partie.

exemple, dans *La Duchesse d'Amalfi*, le mot intervient lorsque les deux personnages principaux sont face-à-face pour se dire adieu. Dans *La Tragédie du vengeur*, dans *Hamlet* et dans *La Tragédie de l'athée*, c'est "skull" qui intervient dans le contexte de la confrontation avec le crâne. Est-ce là une évidence ? Non, car la réitération du mot ou sa mise en relief attirent l'attention sur ses sonorités dures et minérales de manière à saisir les spectateurs. Cet impact est d'ailleurs prolongé dans les mots qui appartiennent à cette famille étymologique, ainsi que par ceux qui renvoient l'écho du phonème "sk". Des expressions telles que "as kill a king, and marry with his brother" dans *Hamlet*, "next to a skull, though more unsound than one" dans *La Tragédie du vengeur* ou "I laid [the stone] i' the / Broken skull upon the ground for's pillow" dans *La Tragédie de l'athée* introduisent elles aussi une discordance sonore importante dans le spectacle.[1] Les deux autres tragédies du corpus ne sont nullement exemptes de cet effet scénique. En effet, "skull", "skill", "skin" ou d'autres termes introduisent souvent des sonorités discordantes dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans *Le Roi Lear*. Très souvent, cette déstabilisation sonore fait intervenir la brutalité et la cruauté dans le cadre du face-à-face avec la mort.

III) Le criminel au crâne et le gentilhomme au crâne dans les tragédies

Le topos étudié ne constitue pas un invariant stable que l'on retrouverait d'une tragédie à l'autre. Il se divise au contraire en deux sous-ensembles, celui du criminel au crâne et celui du gentilhomme au crâne . Heywood décrit le premier de ces topoi dans *An Apology for Actors*, lorsqu'il avance que le théâtre tragique peut être utilisé comme un instrument judiciaire : une femme qui a assassiné son mari douze ans auparavant avoue ses crimes devant le crâne qui lui est présenté. Effrayée, elle a assimilé cet objet à sa victime tout en y lisant la présence immanente d'une justice divine rétributive.

Ce type de confrontation est très courant dans le théâtre tragique anglais de la Renaissance. Il apparaît par exemple dans *The White Devil* de Webster lorsque le spectre de Brachiano apparaît à Flaminéo : "*Enter Brachiano's ghost in his leather cassock and breeches, bootes, a coule, (in his hand) a pot of lilly-flowers with a scull in't. The ghost throws earth upon him and shewes him the scull. Exit ghost.*" (V. 4, didascalies). Le Spectre de Brachiano ne se contente pas d'apparaître un crâne à la main. Il le présente à Flaminéo, qui va bientôt être châtié pour ses méfaits. Cette configuration est donc aussi complexe et emphatique que celle

[1] Voir respectivement *Hamlet* III. 4. 147-151, *La Tragédie du vengeur* I. 1. 85-90 et *La Tragédie de l'athée* II. 4. 98-102.

qui est représentée dans le dessin où Henry Peacham montre les personnages de *Titus Andronicus*.

III. 1) Échos du criminel au crâne dans *Hamlet*

Ce topos est mis en abyme dans le texte de la scène III. 3 d'*Hamlet* lorsque Claudius tente de prier afin d'apaiser les tourments de sa conscience :

> Whereto serves mercy
> But to confront the visage of offence?
> [...] In the corrupted currents of this world
> Offence's guilded hand may shove by justice
> [...] But 'tis not so above:
> There is no shuffling, there the action lies
> In his true nature, and we ourselves compell'd
> Even to the teeth and forehead of our faults
> To give in evidence.[1]

Claudius évoque un crâne accusateur qui représente son sentiment de culpabilité et son incapacité à communiquer avec le Ciel. Le passage montre que l'usurpateur est confronté à un visage de la mort qui est le miroir de sa propre perdition ("the teeth and forehead of our faults"). Immédiatement après le passage cité, il donne voix à une souffrance intérieure parcourue d'horreur et de fébrilité :

> What then? What rests?
> Try what repentance can. What can it not?
> O wretched state! O bosom black as death![2]

La présence cachée d'Hamlet amplifie la dimension sauvage du passage, car le protagoniste est tenté de profiter de la situation pour mener à bien son projet de vengeance ("Now might I do it pat, now he's a-praying / And now I'll do it", III. 3. 73-74).

D'autres épisodes d'*Hamlet* se prêtent à une analyse comparable et certains d'entre eux proposent même une confrontation scénique inspirée de ce prototype. Par exemple, dans la rencontre entre Hamlet et Polonius (II. 2. 167-219), le chambellan est réduit au silence en étant comparé à une image de *memento mori* dont la dimension punitive est manifeste :

> *Polonius*. What is the matter, my lord?
> *Hamlet*. Between who?
> *Polonius*. I mean the matter that you read, my lord.
> *Hamlet*. Slanders, sir. For the satirical rogue here says that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams.[3]

---

[1] *Hamlet*, III. 3. 46-65.

[2] *Hamlet*, III. 3. 64-67.

[3] *Hamlet*, II. 2.192-200.

Dans cette description satirique du visage, Polonius regarde une sorte de miroir où il est réduit à une sorte de tête de mort, et l'expression perplexe de son visage peut facilement traduire ce schème de manière visuelle. Par exemple, dans la version cinématographique de Sir Laurence Olivier, le personnage concerné est associé à la vieillesse et à la stupidité par l'intermédiaire de ses traits ridés et de son expression de perplexité. Alors que les yeux d'Hamlet décochent des regards agressifs, ceux de Polonius sont écarquillés et vitreux, comme pour évoquer une tête tranchée.

La thématique judiciaire qui sous-tend discrètement la scène V. 1 reprend sans doute le topos de la confrontation du criminel au crâne, mais il s'agit d'un arrière-plan au motif principal. Néanmoins, cet arrière-plan peut réapparaître de manière indirecte lors du combat entre Hamlet et Laërte, par l'intermédiaire d'un visage mort. Dans "Snatched Bodies: Ophelia in the Grave", Carole Chillington Rutter suggère que le visage d'Ophélie devient brusquement visible au moment où Hamlet et Laërte sautent dans sa tombe et en viennent aux mains. Au cours de cette scène, le caractère effarant de ce décès a été occulté par divers discours. Le dialogue comique entre le fossoyeur et son comparse a par exemple tenté de lui trouver un sens juridique, après quoi la mort d'Ophélie a été effacée au profit de considérations satiriques tenues devant le crâne sur le maquillage féminin. Selon Carole Chillington Rutter, ce visage mort devrait surgir brusquement sur la scène afin de mettre en cause l'effacement dont tous les personnages féminins de la pièce sont victimes : "[This passage is] a countertext voiced by Ophelia, who rises from the dead to interrogate the Prince who quizzed the skull".[1] Le cercueil ouvert, s'il est bousculé et renversé par les deux personnages masculins, peut constituer ce qu'Élisabeth Angel-Pérez dénomme un "aggro-effect", c'est-à-dire un retournement de situation destiné à choquer les spectateurs en détruisant brusquement le tissu implicite des conventions culturelles (le contexte funéraire du cercueil) et théâtrales (la prédominance des personnages masculins, mais aussi la stratégie allégorique mise en œuvre dans la scène).[2]

Les suggestions de Carol Chillington Rutter pourraient donner lieu à une mise en scène spectaculaire. Mais elle est plus caractéristique d'une pièce comme *La Tragédie du vengeur* ou *La Tragédie de l'athée*, où le topos du crâne accusateur génère régulièrement des effets de surprise. L'ensemble du texte d'*Hamlet* s'oriente dans une direction quelque peu différente

---

[1] Voir Carole Chillington Rutter, "Snatched Bodies: Ophelia in the Grave", *Shakespeare Quarterly* 49:3, pp. 299-319, p. 300.

[2] Élisabeth Angel-Perez, "Pour un théâtre de la barbarie : Peter Barnes et Howard Barker", *Études Anglaises* 52:2 (avril-juin 1999), pp. 198-210.

puisque cette tragédie s'inscrit dans une démarche métathéâtrale, c'est-à-dire qu'elle propose une exploration approfondie des codes génériques de la tragédie élisabéthaine et jacobéenne. Ainsi, dans le passage où Claudius évoque la confrontation avec le visage de la mort en même temps que sa culpabilité, la violence qui est diffusée par le crâne accusateur ne franchit pas le seuil du texte. Claudius finit par renoncer à s'adresser au Ciel, de telle sorte que sa prière de repentir est une forme allégorique tronquée : "My words fly up, my thoughts remain below. / Words without thoughts never to heaven go" (III. 3. 97-98). De manière caractéristique, Hamlet observe la victime potentielle, médite sur l'occasion propice à la vengeance puis rengaine son épée. Or, c'est justement dans ce type de situation dramatique que d'autres pièces font intervenir le crâne ou la tête d'un mort afin de punir un coupable.

III. 2) Le criminel au crâne dans les autres tragédies du corpus

Dans *La Tragédie de l'athée*, il s'agit d'un véritable leitmotiv. Pratiquement tous les personnages sont amenés à s'effrayer devant le visage de la mort, que ce dernier prenne l'apparence d'un crâne, d'un Spectre ou d'une autre représentation visuelle. Par exemple, dans l'avant-dernière scène, D'Amville se retrouve face à un crâne qui lui rappelle son fratricide, et il s'écrie : "Why dost thou stare upon me ? Thou art not the skull of him I murdered".[1] La confrontation à ce crâne anonyme lui cause une telle frayeur qu'il avoue spontanément son crime avant de sombrer dans la folie. Comme la statue du Commandeur dans *Dom Juan*, ce crâne est le signe de la chute du libertin et de son châtiment imminent.

Ce schème rétributif se manifeste également dans *La Tragédie du vengeur*, car Vindice décrit souvent le crâne comme une arme destinée à châtier le Duc de son incontinence sexuelle :

> Look you, brother,
> I have not fashioned this only for show
> And useless property; no, it shall bear a part
> E'en in its own revenge. This very skull
> Whose mistress the duke poisoned, shall be revenged
> In the like strain and kiss his lips to death.[2]

Cette tirade indique aux spectateurs que le crâne mis en scène ne sera pas un signe symbolique placé à l'arrière-plan pour marquer visuellement le rapport entre le spectacle théâtral et les tableaux de vanité. Vindice se refuse par conséquent à situer le meurtre dans le contexte didactique des scènes de découverte. Néanmoins, il y fait allusion de manière

---

[1] Voir *La Tragédie de l'athée*, IV. 3. 198-215. Ce passage est cité intégralement dans l'étude lexicale du mot "sky".

[2] *La Tragédie du vengeur*, III.5. 98-104.

ironique puisqu'il évoque ce modèle avec dérision dans l'expression "I have not fashioned this only for show / And useless property". L'utilisation du crâne dans le contexte judiciaire du topos étudié est teintée de barbarie ("This very skull [...] shall be revenged / In the like strain and kiss his lips to death"). On trouve aussi une mise à distance de la scène V. 1 d'*Hamlet* et du topos du gentilhomme au crâne. Plus loin dans cette scène, le Vengeur reprend la formule "Alas, poor Yorick" de manière parodique pour décrire sa victime empoisonnée par le crâne : "Alas, poor lecher, caught in the hands of knaves, / A poison'd Duke is baser than his slaves". Cette dimension métathéâtrale est elle-même englobée dans une dramaturgie de la violence et de l'horreur fondée sur l'effet de surprise qui est généré par le topos du criminel au crâne.

Dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans *Le Roi Lear*, le visage mort reprend la dimension rétributive de ce prototype visuel. En effet, le refus de regarder un personnage en face implique une condamnation à l'exil, image décalée d'une exécution. De plus, le visage mort correspond parfois au même schème punitif que dans les exemples précédents. Ainsi, dans *La Duchesse d'Amalfi*, Ferdinand jure de ne plus jamais voir sa sœur lorsqu'il la surprend avec Antonio : "So fare you well: / I will never see you more" (III. 2. 163-164). Il contemple de nouveau son visage après qu'elle a été assassinée par Bosola. À l'exemple de D'Amville lorsqu'il est confronté au crâne, l'instigateur du meurtre éprouve un sentiment d'horreur et se rend compte de ce qu'il a fait. Puis il perd la raison : "Cover her face. Mine eyes dazzle: she died young" (IV. 2. 135). Bosola dévoile un visage mort que le meurtrier cache de nouveau parce qu'il ne supporte pas ce regard accusateur. Cette situation reprend le système allégorique des scènes de découverte, mais de manière déformée.

Comme *La Duchesse d'Amalfi*, mais de manière encore plus subtile, *Le Roi Lear* adapte le topos du visage accusateur de manière très créative. Après le duel où Edgar triomphe d'Edmond, Albany ordonne de voiler les visages des cadavres gisant sur la scène : "cover their faces" (V. 3. 241). Ce personnage n'est pas un malfaiteur tourmenté par sa culpabilité et perturbé par le regard du visage mort, mais au contraire un homme respectable : il s'agit du maître d'un pouvoir restauré, et son esprit de justice n'est jamais mis en cause. Les corps qu'il ordonne de voiler sont ceux d'Edmond, de Régane et de Goneril, qui sont précisément les trois personnages les plus négatifs de la pièce. S'il faut cacher leurs visages, c'est parce qu'ils reflètent la déstabilisation politique et la violence sauvage qui ont dominé toute l'intrigue. Voiler le visage de la mort correspond par conséquent à un acte rituel fondateur dans ce passage du *Roi Lear*. A travers l'injonction émise par Albany, le nouvel ordre collectif dont il est le responsable prend ses distances avec la violence aveugle.

Par contre, plus loin dans cette scène, le topos visuel du crâne accusateur manifeste une thématique punitive qui rappelle l'épisode de *La Duchesse d'Amalfi* où Ferdinand découvre le visage de sa sœur assassinée. Devant Cordélia morte, Lear sombre dans l'horreur lorsqu'il se rend compte que les lèvres de sa fille ne diffusent plus aucun souffle sur le miroir. Le texte suggère que les visages de ces deux personnages ne sont pas voilés mais au contraire mis en relief. Cette configuration scénique peut être interprétée comme un châtiment infligé à Lear, si l'on admet que le roi déchu est confronté aux conséquences irrémédiables de l'exil qu'il a imposé à sa fille en I. 1. D'ailleurs, dans la première scène, cet exil est formulé de manière à souligner un refus du contact oculaire entre le roi et sa fille. À l'exemple de Ferdinand dans *La Duchesse d'Amalfi*, Lear annonce à Cordélia qu'il refuse de la regarder, comme si son visage était devenu monstrueux ("Hence, and avoid my sight!", I. 1. 123).[1] Ce schème punitif est d'ailleurs repris dans le conflit entre Gloucester et Edgar. Le topos du crâne accusateur est appliqué au père injuste dans un esprit de cruauté potentiellement insoutenable, le visage de la mort étant littéralement sculpté sur celui du coupable.

Dans les tragédies du corpus, la configuration visuelle du criminel au crâne est généralement une donnée essentielle du spectacle. Elle adopte le principe de substitution indiqué dans "A Mirror for Mankind", car elle trouve un écho sous diverses formes. Le visage blafard du coupable est placé devant le regard de la mort. Il peut s'agir d'un crâne mais aussi d'un Spectre ou d'un cadavre, voire tout simplement d'un personnage qui est assimilé au crâne accusateur. La dimension allégorique de ce topos est évidente puisqu'il se propose d'enclencher un processus judiciaire, même si ce type de configuration implique aussi une tension affective très forte. La présentation du crâne accusateur ou de ses substituts suscite l'horreur en même temps qu'elle promet un accomplissement de la justice poétique, de telle sorte que ce topos se ramène à une mise en scène allégorique analogue à celle des tableaux didactiques de vanité, du moins ceux qui illustrent harmonieusement le *memento mori*.

III. 3) Le topos du gentilhomme au crâne et sa violence cachée

Le modèle allégorique proposé par Jeffery Alan Triggs pourrait laisser croire que la présentation scénique du crâne doit installer les codes picturaux de la vanité au cœur du spectacle théâtral afin de résoudre l'ambivalence thématique proposée par le mot "skull", ou même pour consacrer la victoire du schème rétributif mis en œuvre dans le topos du criminel

[1] Il s'agit d'ailleurs d'un leitmotiv dans la scène I. 1. Voir les vers 156 (à Kent : "out of my sight !") et 262-263 ("[we] shall [n]ever see / That face of hers again.")

au crâne. Mais il semble bien que dès la période élisabéthaine, le crâne diffusait une discordance dans la présentation théâtrale des emblèmes de *memento mori*.

Dans *Shakespeare the Craftsman*, Muriel Clara Bradbrook suggère que les acteurs qui jouaient les rôles d'Hamlet et du Fossoyeur en 1600 utilisaient le crâne pour commémorer le clown Richard Tarlton. Peter Thomson rapporte cette conjecture dans *Shakespeare's Theatre* :

> 'The point of the exchange', proposes Professor Bradbrook, 'depends on the identity of the actors'. [...] On the assumption that Armin played the First Gravedigger, and in the knowledge that he was popularly reputed to have been Tarlton's choice as his successor, we have here the image of Armin and Burbage, each with a hand on Tarlton's skull–the present leaders of the theatre remembering their heritage.[1]

L'image scénique d'Armin et de Burbage posant une main sur le crâne de Tarlton reprend la tradition anglaise du portrait de vanité, où ce geste commémoratif est un motif central. Mais à mon sens, l'hypothèse de Muriel Clara Bradbrook implique autre chose qu'une mise en scène purement allégorique destinée à donner une image sereine de la mort. Dans cette perspective, le crâne contemplé par Hamlet est en rapport avec un passé théâtral et culturel regretté. Le parallèle tracé entre Yorick et Tarlton par l'intermédiaire de ce geste de commémoration est une évocation nostalgique du folklore élisabéthain. Yorick est le fossile d'une culture où les rois parlaient la même langue que leurs fous. Car Tarlton, comme le bouffon du Vieil Hamlet, se produisait devant la plèbe et devant la Reine Élisabeth avec la même irrévérence. Le crâne évoque ainsi un temps révolu où la tragédie était un art populaire sans grande dignité et non une forme savante et littéraire. Vers 1600, Armin continuait à amuser le peuple en perpétuant l'héritage de Tarlton, mais en fait, il tenait aussi le rôle du fou de cour, dans lequel le folklore élisabéthain était largement transformé.[2] Cette différence sociale et temporelle était peut-être exprimée lorsque le crâne était exhumé de la tombe. En passant des mains d'Armin à celles du plus grand acteur tragique de l'époque, il changeait symboliquement de statut social, retraçant l'évolution du genre tragique et de la société élisabéthaine entre 1560 et 1600.

Certaines mises en scène modernes d'*Hamlet* reprennent cette perspective à la fois contestataire et nostalgique. Dans *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Dennis Kennedy rappelle que le metteur en scène russe Yuri Lyubimov a traité la configuration d'Hamlet face au crâne de manière à critiquer la censure imposée au théâtre par le régime soviétique :

> [The actor Vysotsky], dressed in turtleneck and slacks, [played] his well-kown guitar and [recited]

---

[1] Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, "*Hamlet* and the Actor in Shakespeare's Theatre", pp. 114-141, pp. 115-116.

[2] Voir l'analyse de Richard Helgerson dans *Forms of Nationhood:The Elizabethan Writing of London*, Chicago, Chicago University Press, 1992.

> Pasternack's poem 'Hamlet' from Doctor Zivagho, a novel that the audience had not been allowed to read, while two gravediggers, unmistakeably dressed as Russian peasants, shoveled through a pile of real earth in front of him, extracting skulls. The guitar, the singer, the graveyard: an archetypal image of protest.[1]

Ici, point de geste de commémoration où une main est posée sur un crâne. Cette mise en scène ressemble au contraire au tableau représentant Sir Thomas Gresham, dans la mesure où elle dissocie les éléments qui composent la configuration reprise dans la scène V. 1 d'*Hamlet*. De plus, la méditation d'Hamlet sur le crâne est intégrée à des modèles visuels autochtones : le baladin à la guitare, le serf russe esclave de la terre, sans doute aussi les prisonniers du goulag, qui souvent étaient contraints d'enterrer eux-mêmes leurs morts. Le propos de cette mise en scène est donc d'exprimer un message politique. La société soviétique est dénoncée comme vide de sens parce qu'elle a perdu tout contact avec le monde représenté par la terre, les paysans, la guitare et les crânes. Cet exemple montre que même la pose du gentilhomme au crâne est susceptible de diffuser un esprit de violence, surtout si ses codes emblématiques sont inversés ou altérés de manière à faire apparaître la mort sauvage. Le topos du criminel au crâne implique une résolution judiciaire des conflits qui divisent les personnages. Celui-ci échappe au contraire à cette sublimation de la mort sauvage dans un discours emblématique. Au lieu de construire un récit fondé sur la rétribution axiologique, le gentilhomme au crâne fige l'intrigue en un face-à-face entre l'objet et le personnage, et aussi, d'ailleurs, entre le spectacle et le public.

Tant que l'analyse critique se limite à interpréter un texte dramatique à la lumière de canons esthétiques et historiques, et tant que l'analyse du théâtre est filtrée par l'emblème du gentilhomme au crâne ou de la pose d'Hamlet, les tragédies peuvent être assimilées à une vision sereine de la mort. Mais ce point de vue est inexact, car *Hamlet* et les autres tragédies du corpus sont des œuvres théâtrales à double face où les allégories de mortalité se superposent à des images scéniques saisissantes, dominée par la mort ensauvagée. Les mises en scène de ces tragédies font nécessairement appel à des processus affectifs qui compromettent ce type d'interprétation en renvoyant les spectateurs à une violence protoculturelle.

---

[1] Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare:A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 193. Mise en scène de Youri Lyoubimov, Théâtre Taganka, Moscou, 1971.

CHAPITRE II : La dimension affective des images de la mort

I) Le rôle des affects dans la présentation visuelle de la mort

Jeffery Alan Triggs considère que les tableaux de vanité illustrant la pose de l'homme face au crâne montrent systématiquement des personnages calmes, indifférents à la mort. La seule ligne de partage qu'il trace dans ce registre iconographique concerne une différence entre l'attitude des saints, qui regarderaient le ciel tout en se détournant du crâne, et celle des laïcs, qui contempleraient le crâne parce qu'ils sont attachés aux choses de ce monde. Mais il suffit de feuilleter un ouvrage présentant un corpus de tableaux, par exemple *Les Vanités dans la peinture au dix-septième siècle*, pour constater que cette différence ne tient pas. En effet, ce catalogue montre d'autres lignes de partage. L'une d'entre elles concerne l'expression des personnages représentés. Certains sont calmes et sereins tandis que d'autres ont les traits grimaçants ou horrifiés. De manière plus générale, tous les tableaux qui ont recours au crâne peuvent se diviser en deux groupes principaux, selon l'effet qu'ils exercent sur l'observateur réel. Certains proposent une harmonisation de la mort sauvage tandis que d'autres amplifient le choc affectif du face-à-face. Mais quelques œuvres picturales se situent à la limite des deux catégories, c'est-à-dire qu'elles proposent une perspective emblématique et esthétique mais aussi un impact affectif potentiellement déstabilisant. C'est par exemple le cas du tableau représentant Sir Thomas Gresham, que j'ai étudié plus haut.

I. 1) Les images picturales

I. 1. 1) La déstabilisation du sens proposée par la peinture maniériste

Le style maniériste, qui est contemporain d'*Hamlet*, donne souvent une vision déformée du visage en l'associant à la mort sauvage. Dans un essai intitulé "Corps souffrant, corps expressif," Marie-Madeleine Martinet s'intéresse aux tableaux qui montrent des corps morts et des visages aux orbites vides. Selon elle, la peinture maniériste a recours à ces signes macabres pour établir un rapport émotionnel avec l'observateur. La représentation picturale du cri (c'est-à-dire une bouche ouverte) ou de l'aveuglement (des orbites vides ou sanglantes), stimulent l'émotion tout en suggérant une interprétation très complexe. Un visage aveugle ou hurlant sera tantôt considéré de manière normale, c'est à dire en fonction de sa dimension humaine, tantôt comme une surface trouée sur laquelle tombent la lumière et le regard de

l'observateur. Ce dernier ressent la douleur représentée : "c'est dans la souffrance que le lien s'établit le mieux entre le spectateur et le personnage."[1]

Si l'œuvre du Caravage et de ses émules génère un choc affectif puissant, certains tableaux de vanité sont bien plus macabres encore. Dans le *Saint François Borgia devant le cercueil d'Isabelle de Portugal*, peint par Pietro Della Vecchia entre 1664 et 1674, cette tonalité est particulièrement sensible. Au premier plan, le cadavre d'Isabelle de Portugal présente un visage à demi-décomposé. Le corps est disposé dans un cercueil ouvert, en biais, au pied d'un grand escalier. Autour de lui et derrière lui, une foule de personnages manifestent des réactions variées qui vont de la compassion à l'horreur. Les poses sont extraordinairement théâtralisées de manière à mettre ces sentiments en évidence.

Alain Tapié, dans son commentaire à ce tableau, estime qu'il s'agit d'une présentation distanciée de la mort, où l'effet déstabilisateur du visage décomposé est sublimé par une présentation carnavalesque du deuil :

> L'esprit satirique manie discrètement les mimiques de la Commedia dell'arte au stéréotype d'une composition poussée à la caricature : les grotesques figures des deux personnages au premier plan, en forme de repoussoir, l'élongation interminable du cercueil déposé contre toute vraisemblance sur les marches de l'escalier, le clin d'œil du jeune homme qui se bouche le nez en découvrant le visage, la pose acrobatique de Saint François Borgia, qui parvient dans un difficile équilibre à résoudre les effets conjugués de la stupéfaction et de la descente d'escalier, l'ébahissement emphatique des gestes du prêtre. Seules les figures rassemblées à l'arrière-plan font preuve de la dignité qui sied au spectacle de la nuit.
>
> L'effet de choc destiné à la sensibilité publique reste efficace malgré la caricature des procédés d'expression mis en œuvre par l'artiste avec l'évidente complicité des commanditaires [...]. Ironie ou excès iconoclaste, la mise en scène mime l'amphithéâtre d'anatomie moralisée.[2]

Après avoir décrit à juste titre une atmosphère de déstabilisation angoissante, le commentateur parle d'un "difficile équilibre" entre les éléments du tableau, comme s'il estimait que l'œuvre parvenait finalement à harmoniser les tensions qui la parcourent.

J'estime au contraire que ce tableau donne une vision absolument horrible de la mort, et qu'aucun effet d'harmonisation n'est possible pour l'observateur. Ainsi les corps et les visages peints dans *Saint François Borgia* sont-ils des formes physiques instables qui soulignent la béance intolérable creusée dans la chair du cadavre placé au premier plan. L'aspect horrible du visage à demi-détruit génère une force centrifuge, car il disperse en tous sens les diverses composantes de l'image. Si Alain Tapié ne dit rien de cette tête horrible, c'est parce qu'il

---

[1] Marie-Madeleine Martinet, "Corps souffrant, corps expressif", *Les Figures du corps dans la littérature et la peinture anglaises et américaines de la Renaissance à nos jours*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, pp. 291-296, p. 291.

[2] *Les Vanités dans la peinture au dix-septième siècle*, Paris, Albin Michel, 1990, p. 228, ill. 7. Ce tableau est exposé au musée municipal de Brest.

devrait pour cela sortir de sa perspective esthétique et explorer le monde mystérieux des réactions affectives. Comme Roland Mushat Frye et Jeffery Alan Triggs, il se cantonne à une perspective purement esthétique et historique, en évoquant les modèles génériques qui ont nourri l'inspiration du peintre. Selon lui, Pietro Della Vecchia aurait mis en place un simple jeu sur l'horreur de la mort, où la présentation carnavalesque du *memento mori* serait intégrée à un message didactique sophistiqué.

En décrivant minutieusement tout ce qui entoure le cadavre, il donne à certains détails une importance excessive. Par exemple, les lettres "JHS" qui surmontent l'auréole de Saint François Borgia sont mises en évidence alors qu'il s'agit plutôt d'éléments d'arrière-plan. Ce n'est qu'en masquant la présence de la tête à demi décomposée avec une feuille de papier que j'ai pu vraiment explorer la dimension allégorique du tableau. Dans cette situation artificielle, les symboles chrétiens mentionnés par Alain Tapié dans sa description sont devenus perceptibles à mon regard. Encore faut-il préciser que l'élément occulté persistait curieusement à manifester sa présence. Inconsciemment, je ne pouvais éviter de penser à la partie absente et j'éprouvais la tentation de retirer le cache. Cet élément macabre semblait même exercer une sorte de pression sur la feuille qui le recouvrait, c'est-à-dire faire saillie par rapport au reste de l'image et déposer une sorte d'impression tactile sur ma main.

Peu importe au fond que le tableau conte l'histoire d'un homme que la confrontation avec un cadavre horrible a poussé à rentrer dans les ordres. Ce message didactique n'est qu'un prétexte ou un commentaire, car le sens profond de cette présentation horrible de la mort s'établit dans le dialogue silencieux où l'œil affronte l'image peinte. En choquant l'observateur, ce type de tableau l'amène à comprendre l'œuvre en fonction d'un discours culturel sur la mort (le *memento mori* pour les contemporains de Pietro Della Vecchia, l'analyse esthétique de la vanité pour les observateurs érudits d'aujourd'hui). Mais ce type de construction narrative implique de passer sous silence le visage décomposé alors qu'il domine toute la composition. En fait, si ce type de tableau propose bien un message de vanité, ce dernier est à la fois totalité et néant. L'observateur est perturbé par le trou horrible qui gît dans le corps ou dans le visage représenté sur la toile. Il lui faut en rendre compte, mais il sent que cette béance résiste à toute intégration dans un discours sur la mort. Comme l'empreinte rétinienne causée par une lumière trop vive, ou comme la trace émotive laissée par le cri dans la mémoire, la marque horrible du visage décomposé s'imprime dans la sensibilité de l'observateur, suscitant à la fois désir et dégoût. Ce tableau flatte notre sensibilité au macabre. Par ailleurs, rien ne dit que seules les classes inférieures soient attirées par les images lacunaires de la mort, comme Alain Tapié semble le penser.

L'impact du crâne et du visage décomposé sur la sensibilité se retrouve dans le théâtre tragique. Comme la peinture maniériste, la tragédie élisabéthaine tardive est fascinée par l'effacement des identités et par la béance corporelle. Ce type de spectacle n'a pas toujours eu droit de cité sur la scène. Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, les dramaturges jacobéens étaient considérés comme mineurs, voire comme médiocres, parce qu'ils donnaient une image trop violente de la mort et de la sexualité. L'œuvre tragique de Shakespeare, que l'on ne parvenait pas à ranger dans cette catégorie, faisait l'objet d'une adaptation profonde afin d'atténuer la présence de cette mort inquiétante dans le spectacle théâtral. Mais il est sans doute impossible de transformer le texte dramatique de cette manière sans en faire une pièce totalement différente de l'original.

Dans *Le Roi Lear*, par exemple, le thème du néant est associé à la tête humaine, et rien ne peut effacer cette allusion voilée au crâne. Lear et son Fou soulignent que le rien manifeste paradoxalement la présence d'une absence :

> *Fool.* [...] Can you make use of nothing, Nuncle?
> *Lear.* Why, no, boy, nothing can be made out of nothing.
> *Fool.* [*To Kent*] Prithee, tell him, so much the rent of his land comes to: he will not believe a Fool.[1]

Il ne s'agit pas seulement d'un thème littéraire. Dans la dernière scène du *Roi Lear*, l'empreinte visuelle et sonore de la souffrance se résume en finalement une pose de deuil que certains spectateurs trouvent intolérable pour l'intellect et écœurante pour les sens :

> [*Re-enter LEAR, with CORDELIA in his arms.*]
> *Lear.* Howl, howl, howl! O you are men of stones,
> Had I your tongues and eyes, I'd use them so
> That heaven's vault should crack.[2]

Bien que cette présentation scénique du visage hurlant ne soit pas à proprement parler macabre, elle s'inspire de la tradition picturale maniériste. Lorsque Lear contemple le visage mort de sa fille, il se décompose dans la souffrance et devient un simple masque de douleur percé de trous, comme l'indiquent les exclamations "howl" et "O". De nombreuses mises en scène traduisent visuellement ce transfert de la mort sur le visage de Lear en montrant un personnage analogue aux portraits de Francis Bacon : un visage blafard aux yeux égarés, une sorte de *memento mori* dont la bouche s'ouvre largement pour crier. Par ailleurs, cette présentation du visage fait écho à la torture infligée à Gloucester dans la scène III. 7, ce qui confirme bien qu'il existe un rapport assez direct entre la présentation maniériste du visage défiguré et les lamentations désespérées de Lear.

---

[1] *Le Roi Lear*, I. 4. 128-132. Cette formule est déjà prononcée devant Cordélia en I. 1. 89.

[2] *Le Roi Lear*, V. 3. 256-258. Les italiques figurent dans le texte originel.

I. 1. 2) La réaction affective au visage

Ces exemples témoignent d'un processus archétypique commun à toute forme de représentation visuelle du visage. Dans *Le Pouvoir des images*, David Freedberg explique que la représentation du visage et du corps souffrant génère un processus interprétatif spontané qui comprend deux phases successives :

> Nous allons vers le portrait qui nous fait signe, nous nous attardons sur le sang qui ruisselle des plaies du Christ, nous tressaillons à la vue des meurtriers de cire, puis nous nous rappelons que ce ne sont là que des images, des sculptures, des mannequins.[1]

L'image éveille les affects de l'observateur, et cette première phase est particulièrement intense lorsque l'œuvre évoque une mort violente ou érotisée. Mais cette "réaction", ainsi qu'il la nomme, est ensuite effacée par une analyse rationnelle qui reconstruit l'image en fonction de réseaux de sens préexistants. Ainsi, un tableau montrant la mort dans toute sa violence choquera les sens puis sera considéré comme une simple surface peinte de manière plus ou moins habile afin de transmettre un message allégorique. Mais David Freedberg souligne que dans certains cas, la représentation oscille entre ces deux phases. Il existe des situations ambiguës où la réaction, au lieu de se résoudre en une analyse rationnelle de l'image, fait retour et perturbe plus ou moins violemment l'interprétation qui vient d'être construite par l'intellect. David Freedberg souligne que ce phénomène est particulièrement intense lorsque l'œuvre donne une telle impression de vie qu'il devient impossible à l'observateur de la considérer comme un objet inanimé. Ce sont surtout les yeux de la personne représentée qui donnent cette impression de vie, en raison de leur couleur, de leur forme, de la matière dont ils sont faits. L'absence des yeux donne une représentation du visage encore plus inquiétante parce qu'elle définit un manque impossible à combler. L'auteur évoque les effigies funéraires utilisées à la Renaissance. Celle d'Henry VII Tudor, aujourd'hui conservée à Westminster, fait partie des illustrations de son ouvrage. J'ai pu vérifier que devant ce mannequin, l'esprit hésite entre différentes interprétations. Il est tour-à-tour considéré comme un corps vivant, comme un cadavre et comme une simple imitation factice.[2] C'est également ce phénomène ambivalent qui domine l'observation d'un tableau tel que *Saint François Borgia*. Dans ce cas, le visage est associé à la mort par l'intermédiaire de formes vides ou incomplètes, de telle sorte qu'il devient impossible à l'observateur de construire un sens univoque à partir de l'image.

---

[1] David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, Gérard Montfort, 1998, p. 45.

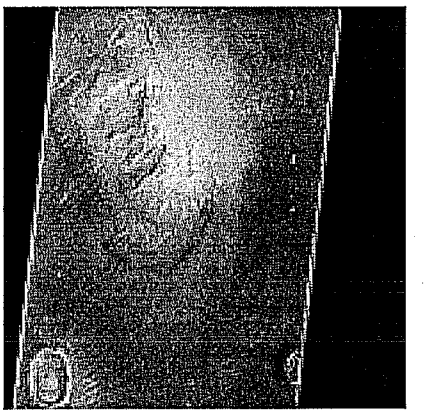
[2] Voir David M. Bergeron, "The Wax Figures in *The Duchess of Malfi*", op. cit., pp. 331-340, et David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, op. cit., pp. 247-252.

On peut reprocher à cette analyse d'être circulaire. Il est vrai que la perception d'une déstabilisation affective dans une image peut provenir d'un présupposé : il suffit pour cela que l'observateur ait été influencé par un commentaire de cette image ou par une vision de la mort en vogue dans sa culture. On peut par exemple estimer que nous sommes aujourd'hui dans un monde trop protégé des effets destructeurs de la mort pour éprouver autre chose que de l'horreur ou de l'angoisse devant les tableaux que je viens d'étudier. Mais si chaque période historique possède une sensibilité plus ou moins forte à ce type de représentation, les images du visage mort détiennent toujours un impact affectif déstabilisant, c'est-à-dire une "réaction", au sens où David Freedberg utilise ce mot. Les documents visuels étudiés ci-dessous montrent que la mise en spectacle du crâne peut effectivement donner lieu à un processus d'oscillation sémiotique entre réaction affective et analyse rationnelle indépendamment du contexte du *memento mori*. Ils correspondent à une situation très particulière où l'œil et l'esprit doivent construire une interprétation à partir de données visuelles imprévues qui sollicitent spontanément les affects, l'imagination et le travail de l'intellect (voir les deux photographies reproduites sur la page suivante, figures 5 a et b).

En 1976, la sonde américaine *Viking 1* transmit des images de la planète Mars à une échelle suffisamment réduite pour percevoir les détails de la surface. Dans la plaine d'Elysium, une zone dénommée "Cydonia" révéla un relief étrangement anthropoïde : une sorte de visage semblait sculpté dans une montagne. Ce relief fut baptisé "le visage martien" et même "le Sphinx d'Elysium", par analogie avec le monolithe sculpté situé à côté les pyramides de Gizeh. Toutes sortes de théories ésotériques apparurent, évoquant de mystérieux architectes extraterrestres et des civilisations inconnues. Une telle interprétation dépend des données basiques de la perception visuelle tout en faisant intervenir les archétypes associés au visage. Dans *Concepts and Mechanisms of Perception*, R. L. Gregory souligne qu'un acte perceptif quelconque intègre les informations sensorielles à un ensemble de schèmes inscrits dans la mémoire du sujet. Le regard mobilise des structures élémentaires telles que l'identification de zones d'obscurité et de clarté, la reconnaissance de formes géométriques simples (le cercle, le carré et la ligne), et enfin la perception de plans et de volumes. La perception intègre ces données à des processus d'analyse plus complexes, où intervient par exemple l'identification du visage ainsi que des schèmes relevant de l'univers socioculturel. R. L. Gregory précise que les données sensorielles ne sont jamais recueillies puis traitées en bloc de manière à faire apparaître une forme complexe. L'hypothèse inverse est tout aussi incorrecte, car la perception ne représente pas non plus d'un traitement des données

sensorielles qui serait dicté dès le départ par des schèmes symboliques préexistants. En fait, il convient de combiner ces deux modèles d'interprétation.

a) Viking, 1976



b) Mars Global Surveyor, 5 avril 1998

Figure 5 (a et b) : Cydonia Face, le "visage martien".

Documents reproduits avec l'aimable autorisation de :

a) Marc Carlotto, "Analysis of Global Surveyor Imagery of the Face on Mars" (site expiré).

b) Dr. David R. Williams ("Mars Global Surveyor images of the Cydonia Region of Mars", url<http://nssdc.gsfc.nasa.gov/planetary/mgs_cydonia.html>).

En somme, la perception visuelle construit une image de plus en plus complexe à partir d'informations sensorielles élémentaires, regroupées en modules qui sont traités simultanément en fonction de codes symboliques : "elementary sensation is bound up with, or if you like contaminated by, object perception".[1]

Le "visage martien" est une image visuelle où la perception isole facilement des formes élémentaires telles que des cercles, des ovales et des lignes droites, ainsi que des contrastes de lumière et d'ombre. L'imagination de l'observateur est prompte à compléter les formes visuelles esquissées par les contrastes élémentaires de l'image, et même à en inventer d'autres. Les alentours du monolithe, qui sont invisibles sur ces photographies, semblent peuplés de

[1] R. L. Gregory, *Concepts and Mechanisms of Perception*, Londres, Duckworth, 1974, Préface, p. xxxvi.

formes tridimensionnelles bizarres comme des pyramides, des dômes, des cercles et des structures quadrangulaires. Certains diront que "le visage martien" n'est qu'une simple montagne, et c'est probablement la vérité. Il n'en reste pas que tous les observateurs qui ont étudié ces images s'accordent spontanément pour décrire le relief des figures 5a et 5b comme une tête humaine et non comme un amas de rochers. De même, le paysage environnant est irrésistiblement assimilé à un ensemble urbain. Ainsi, même chez les observateurs scientifiques sérieux, l'identification d'un contexte socioculturel et anthropologique représente plus qu'une hypothèse de travail : il s'agit d'une fenêtre ouverte sur l'imaginaire. Dès le premier instant de l'interprétation, l'identification des traits du visage sur la surface de Mars nous place dans le domaine du mythe. Nous avons beau savoir qu'Achille, Hector ou Hamlet n'ont jamais existé, nous ne pouvons nous empêcher de parler d'eux comme s'il s'agissait de personnages historiques, voire d'individus vivants. Dans le cas du "visage martien", la reconstruction géométrique de l'image favorise nettement ce processus d'assimilation, car elle constitue une grille de lecture visuelle où vont se fixer un ensemble de croyances, d'attentes et de préoccupations qui sont largement subconscientes.

En fait, ces photographies peuvent être considérées comme l'expression la plus récente d'une tradition mythologique moderne. Celle-ci s'est constituée vers le milieu du dix-neuvième siècle lorsque l'examen scientifique de la surface de Mars est devenu possible. De nombreux savants ont alors cherché à démontrer que les images obtenues par les télescopes correspondaient à des traces de vie. Leurs conclusions, bien que fragiles et incertaines, se sont immédiatement intégrées à la culture populaire occidentale. L'hypothèse des canaux artificiels, par exemple, mobilisa les astronomes durant des décennies entières. Cette hypothèse provenait elle aussi d'une analyse géométrique élémentaire des images, car elle reposait sur la perception de réseaux de lignes sur la surface de la planète. Mais ces lignes n'étaient rien d'autre qu'une illusion d'optique générée par des contrastes de couleurs. Le "visage martien" implique lui aussi un travail perceptif complexe qui construit une représentation mentale à partir de schèmes cognitifs eux-mêmes composés de formes géométriques élémentaires, tout en faisant intervenir des attentes d'ordre culturel aussi bien qu'archétypique. Mais son impact sur la sensibilité et sur le regard est bien plus intense que pour les canaux martiens.

L'identification du visage est très facile dans l'image 5a, publiée en 1976. Comme la sonde *Viking 1* ne disposait que d'appareils scientifiques peu sophistiqués, les contrastes entre l'ombre et la lumière et la forme générale du visage sont simplifiés et donc nettement perceptibles. Une fois cette que l'identification de la montagne à un visage humain a été faite

par les observateurs, il s'est révélé impossible de considérer ce paysage comme une photographie ordinaire. La figure 5b révèle incontestablement un monolithe d'aspect beaucoup plus naturel. Cependant, comme dans certaines illusions d'optique, il est très difficile à l'œil d'abandonner l'association automatique avec la forme élémentaire du visage qui a été établie avec la figure 5a. L'observateur peut y lire spontanément une forme anthropoïde, car l'identification du monolithe rocheux à un visage continue à projeter une représentation humaine sur ce paysage inconnu. Cet effet de miroir n'est possible que parce que ce paysage sollicite puissamment des réflexes qui sous-tendent l'identification du visage humain. En plus de cela, la photographie traduit nos attentes et nos émotions, non seulement celles qui sont associées à la recherche de la vie dans l'univers, mais aussi notre préoccupation fondamentale en tant qu'êtres humains : la présence de la mort. Ici encore, il est possible de situer ce paysage anthropoïde dans une tradition mythologique datant du dix-neuvième siècle, qui a connu une expression littéraire et cinématographique très abondante. Les monstres martiens inventés par H. G. Wells et ses émules dans diverses adaptations de la *Guerre des Mondes* ont tous des visages effrayants parce qu'ils ressemblent souvent à des têtes décharnées ou à des crânes.

Le rapport du visage martien au crâne est assez clair dans les articles scientifiques qui ont étudié ces photographies. Les mots "orbite", "dents" "couronne" et "mâchoire" sont couramment utilisés pour décrire le monolithe. Curieusement, néanmoins, ce rapport n'est jamais explicitement formulé, comme s'il y avait là quelque chose d'indicible. J'ai souligné que ces photographies amenaient l'observateur à construire un monde imaginaire. Or, très paradoxalement, les orbites vides et la mâchoire sans lèvres du monolithe le renvoient discrètement au contraire de cette image culturelle, c'est-à-dire à l'absence d'interlocuteur et même à l'absence de toute forme complexe structurée de manière à produire un sens. S'il y bien eu une ville à cet endroit, il s'agit d'une civilisation morte. Comme le crâne, mais aussi comme le Saint-Suaire de Turin, le visage martien nous situe devant une sorte de négatif photographique dramatiquement lacunaire où le visage est vidé de ses éléments principaux. En somme, à la manière des tableaux maniéristes évoqués par Marie-Madeleine Martinet dans "Corps souffrant, corps expressif", le "visage martien" ne nous présente que l'envers de l'existence humaine ordinaire. Par conséquent, ces documents peuvent êtres mis en rapport avec le tableau de Pietro Della Vecchia, le crâne de Yorick ou la tête aveugle de Gloucester. En effet, toutes ces présentations visuelles du visage en donnent une vision lacunaire. Bien entendu, cette image de la mort donne lieu à une reconstruction imaginaire du contexte socioculturel humain, en fonction d'un ensemble de stéréotypes allégoriques et de codes de

comportement présents dans l'esprit de l'observateur. Mais elle le renvoie en même temps à un visage vide où la mort est associée au néant, à la destruction et à l'absence de sens. Les traductions photographiques et picturales de ce visage en négatif sont souvent très saisissantes. Mais cette dimension affective se révèle encore plus puissante dans la sémiosis théâtrale.

I. 2) Le crâne et le visage agressé dans le contexte théâtral

Les exemples étudiés précédemment montrent qu'il existe une différence importante entre l'identification du visage normal et celle du crâne ou du visage mutilé dans une représentation visuelle. Les yeux et les traits du visage servent généralement à construire une représentation consensuelle de la réalité qui s'intègre pleinement à l'horizon culturel de ceux qui participent à l'acte de communication. Par contre, le crâne et le visage mutilé imposent à l'observateur une perception lacunaire de la mort. Dans cette situation, l'impact affectif de l'image visuelle ne peut pas être complètement occulté. Il constitue un arrière-plan qui risque toujours de s'imposer au regard et à la conscience de l'observateur.

Les tragédies du corpus associent les caractéristiques sémiotiques du visage et du crâne en jouant sur leurs similitudes et sur leurs différences, en reflétant un contraste thématique entre deux visions de la mort diamétralement opposées. Dans "Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century", Dudley Scott étudie la présence scénique de la mort dans *La Duchesse d'Amalfi* et dans d'autres tragédies de la même époque.[1] Il souligne que le discours de la théologie catholique était une force résiduelle dans le monde élisabéthain, mais qu'il avait conservé une grande partie de son influence sur les esprits. Pour les catholiques de cette époque, le cadavre et ses parties constitutives n'étaient pas réellement morts. Ils constituaient des reliques détenant l'aura mystérieuse que Dudley Scott dénomme la "subjectivité résiduelle". Par contre, selon les dogmes de la religion réformée, les restes mortels étaient des choses sans vie qu'il convenait d'inhumer le plus vite possible en respectant scrupuleusement les rituels funéraires. Si l'on reprend le processus d'analyse perceptive décrit par David Freedberg dans *Le Pouvoir des Images*, la théologie catholique se situe du côté de la réaction affective puisqu'elle accorde au corps un statut semi-vivant. La Réforme, qui s'appuie sur la maîtrise de ce mouvement instinctif, réduit au contraire le corps à un objet inutile et même dangereux.

[1] Voir Dudley Scott, "Conferring with the Dead: Necrophilia and Nostalgia in the Seventeenth Century", *ELH* 66:2, pp. 277-294.

L'analyse anthropologique de Dudley Scott s'intéresse au monde élisabéthain, mais elle aborde des thèmes qui sous-tendent tout ordre collectif et toute vision du monde. Cette mort à deux visages appartient à l'Angleterre de la Renaissance, mais le caractère ambivalent du corps abandonné par la vie représente un problème qui se pose à toutes les cultures. Or, à certaines périodes historiques, le théâtre occidental s'est emparé de ce thème afin de mettre en place une sémiosis fondée sur l'éveil de l'horreur et sur la sublimation de ce sentiment.

I. 2. 1) La réaction affective et l'accommodation dans le théâtre tragique

L'analyse du théâtre proposée par Elizabeth Klaver dans "Autopsy and the Savage Eye: Some Dramatic Practices" reflète la vision de la mort décrite dans "Conferring with the Dead". Mais au lieu d'aborder la mort du point de vue de l'histoire des mentalités et de l'anthropologie, cette étude se concentre sur les ressorts sémiotiques qui sous-tendent la présentation du cadavre et de la tête morte sur la scène. Selon Elizabeth Klaver, il existe un processus spontané qui permet d'effacer le caractère horrible d'un spectacle centré sur la présentation de ces signes visuels.

Comme David Freedberg, elle considère que toute représentation visuelle de la mort est source d'émotions violentes instinctives. Elle évoque une expérience personnelle des images macabres qui est analogue à celle que j'ai décrit plus haut en étudiant *Saint François Borgia*. En feuilletant un livre d'anatomie, elle a découvert une photographie représentant la tête d'un mort. Elle a immédiatement été saisie d'horreur devant un regard vide : "these empty eyes in the photograph had a glare so strong that they were absolutely intolerable."[1] L'œil du cadavre disséqué était soudain "dé-reifié", c'est-à-dire qu'il cessait d'être une représentation pour s'identifier à un sujet vivant. Elizabeth Klaver rapporte qu'elle a inconsciemment développé une stratégie de protection face à ce spectacle déstabilisant. Selon ses propres termes, elle s'est efforcée de "regarder obliquement" ces images. Afin d'atténuer le choc affectif généré par ce visage, elle a feuilleté rapidement le livre sans en ouvrir complètement les pages. Par conséquent, son désir de regarder la mort sauvage s'est révélé impossible à surmonter : elle a dû composer avec ses propres pulsions voyeuristes. Elle dénomme ce phénomène de contrôle ambivalent sous le terme de "l'accommodation" du regard à la mort.

[1] Elizabeth Klaver, "Autopsy and the Savage Eye: Some Dramatic Practices", *New Theatre Quarterly* 64 (novembre 2000), pp. 324-332, p. 325.

A bon droit, Elizabeth Klaver note que le théâtre est une entreprise voyeuriste où des scènes violentes ou érotiques sont régulièrement offertes aux regards : "we watch the body or 'corpus' of a play in the hope of gaining some understanding of life."[1] Ce contexte générique rend l'accommodation très importante dans la sémiosis théâtrale. Elizabeth Klaver donne l'exemple de *Play* de Samuel Beckett, où les projecteurs de la scène éclairent successivement trois têtes décomposées. L'horreur générée par ce spectacle rend nécessaire un processus d'adaptation du regard : "in order to approach the play at all, the viewer must find some viable way to position him or herself with respect to these dead bodies."[2] Le spectateur peut par exemple diriger ses regards ailleurs que vers les objets choquants qui sont mis en scène, voire fermer les yeux. Cependant, il ne refuse jamais de regarder ce qui le trouble, à moins évidemment de se retirer de la transaction théâtrale et de quitter la salle.

Le spectacle théâtral joue sur ce réflexe de protection ambivalent en montrant des scènes choquantes tout en permettant au public d'atténuer l'impact affectif de la réaction. Dans *Play*, lorsque le projecteur éclaire une tête, celle-ci se met à parler. Le spectateur peut alors dépasser l'horreur de la béance macabre en l'encadrant dans une structure narrative ("deflecting the intolerable emptiness of the dead into language").[3] Dans les tragédies du corpus, ce processus de contrôle se reflète très souvent dans une situation triangulaire. En plus d'observer un spectacle choquant, le public regarde un personnage qui observe lui-même une représentation de la mort. Cette mise à distance n'occulte pas l'impact affectif du spectacle : elle favorise une approche indirecte de la mort.

Dans la scène IV. 1 de *La Duchesse d'Amalfi*, Webster a illustré ce processus de contrôle de manière très visible. Lorsque le rideau est tiré pour dévoiler les effigies funéraires, les spectateurs partagent la réaction d'horreur de la Duchesse. En effet, ils contemplent des figures artificielles qui sont en même temps des visages morts. Dans l'instant de la réaction, ces deux modes d'interprétation se superposent. Mais ils se distinguent dès que la Duchesse redevient l'élément visuel principal de la scène et affirme sa résistance stoïque face à Bosola. Le premier plan étant occupé par une confrontation entre deux vivants, les figures de cire sont reléguées à un rôle secondaire. Elles servent désormais de point de référence au dialogue alors qu'elles constituaient des interlocuteurs muets pour la Duchesse. Par conséquent, l'impact affectif de l'effet de découverte s'atténue fortement.

---

[1] Elizabeth Klaver, op. cit., p. 325.

[2] Elizabeth Klaver, op. cit., p. 331.

[3] Elizabeth Klaver, op. cit.,, p. 332.

Les effigies ne sont pas pour autant privées de leur pouvoir affectif. Au contraire, elles oscillent entre la subjectivité résiduelle du cadavre et le statut neutre des choses mortes. Comme rien ne dit qu'Antonio et les enfants ne sont pas réellement morts, leurs images de cire continuent de signaler la disparition d'êtres chers. Surtout, elles continuent à troubler les affects en indiquant la présence d'une absence et en soulignant le mystère de la subjectivité résiduelle. Cette situation ambivalente est traduite dans les répliques de la Duchesse :

> *Duchess.* [...] It wastes me more
> Than wer't my picture, fashion'd out of wax,
> Stuck with a magical needle, and then buried
> In some foul dunghill; and yond's an excellent *property*
> For a tyrant, which I would account mercy.
> *Bosola.* What's that?
> *Duchess.* If they would bind me to that lifeless trunk
> And let me freeze to death.[1]

Alors que la poupée de cire transpercée d'aiguilles renvoie à une conception magique du corps, les expressions "property" et "that lifeless trunk" font des effigies une simple fiction où la mort est assimilée à un anéantissement. Mais la réification des effigies ne s'impose réellement que lorsque Ferdinand revient pour commenter sa propre mise en scène sur un ton sarcastique. Il triomphe parce qu'il est parvenu à soumettre sa sœur à un processus de réaction affective, mais il refuse d'admettre qu'elle a compris le caractère artificiel des figures de cire :

> Excellent; as I would wish: she's plagu'd in art.
> These presentations are but fram'd of wax
> By the curious master in that quality
> Vincentio Lauriola, and she takes them
> For true substantial bodies.[2]

Est-ce un hasard si le rideau qui est tiré pour montrer les effigies funéraires est dénommé "traverse" ? Cet épisode témoigne en tout cas d'un processus d'accommodation où la mort sauvage peut être regardée "de travers", c'est-à-dire obliquement. Le spectateur est libre d'estimer qu'il s'agit de représentations funéraires artificielles et non de cadavres.

I. 2. 2) Une présentation ambivalente de la mort

L'impact affectif du visage mort et du crâne sur le regard et la sensibilité de l'observateur est un fait incontestable, qui, pourtant, a longtemps été négligé au profit d'une étude esthétique ou philosophique de l'art. Dans le premier moment de la perception de l'image, ce n'est pas la belle facture de l'œuvre qui apparaît. Son contenu allégorique n'est pas non plus mise en relief. L'œil et le cerveau établissent une image mentale simplifiée à partir de schèmes

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, IV. 1. 82-90 (c'est moi qui souligne).

[2] *La Duchesse d'Amalfi*, IV. 1. 145-150.

élémentaires tel que des formes géométriques (lignes, cercles, carrés, contrastes de lumière), des formes physiques (la structure du corps et du visage) et enfin des détails saisissants (du sang qui s'écoule, une bouche ouverte qui hurle, des yeux qui nous regardent ou des orbites vides impliquant l'absence du regard). Ce n'est qu'après cette phase initiale que l'intellect élabore un sens de plus en plus complexe, intégrant la perception de la mort à des codes esthétiques et à des thèmes allégoriques. Et c'est là que la réaction affective est effacée (et même oubliée) au profit de l'analyse rationnelle qu'Elizabeth Klaver dénomme l'accommodation.

Il serait erroné d'en conclure que toute présentation théâtrale de la mort aboutit à une situation d'équilibre où les affects sont harmonieusement intégrés à un message rationnel suggéré par le spectacle et construit par le public. Elizabeth Klaver et David Freedberg soulignent au contraire que certaines présentations du corps et du visage sont fondamentalement déstabilisantes pour la sensibilité parce que l'accommodation bute sur un retour de la réaction affective. Les yeux d'une statue ou d'un personnage de tableau peuvent générer cet effet de déstabilisation, tout comme le corps sculpté ou peint, qui semble alors prêt à s'animer en dépit de son caractère factice. Le réalisme de la représentation constitue souvent un facteur favorisant le retour de la réaction, tout comme la présence de la troisième dimension. Le phénomène étudié gagne en importance chaque fois que l'œuvre considérée cherche à représenter la mort, surtout si elle le fait en termes érotiques ou violents.

Le théâtre reprend et amplifie cette ambivalence. Comme les corps des acteurs, leurs vêtements et les objets qu'ils manipulent sont réels, cette forme de représentation prête une intensité très forte à la mise en scène d'un acte de transgression (par exemple une décollation ou une énucléation) ou rituel (une scène de deuil, un serment de vengeance, etc.). Tant que l'illusion dramatique n'est pas détruite par un effet délibéré de distanciation, tout ce qui est présenté sur la scène est considéré comme vrai par le public. Cet effet de dénégation peut également amener le spectateur à assimiler des objets à des formes vivantes en dépit de la raison ordinaire. Un cadavre, une tête tranchée ou un crâne montrés aux spectateurs doivent convaincre de leur réalisme, c'est à dire exhiber leur caractère tridimensionnel et physique, quand bien même ils seraient faits de chiffon et de papier mâché. Cette stratégie d'accommodation permet de neutraliser le pouvoir affectif des images en y superposant une dimension métathéâtrale, esthétique ou allégorique. Mais ce phénomène de contrôle n'est jamais définitif dans une représentation. La confusion entre réalité et fiction qui caractérise le théâtre peut établir une sémiosis ambivalente où il est impossible de distinguer le mort et le vif. Il arrive qu'une statue prenne vie sur la scène, comme on le voit dans *The Winter's Tale* de

Shakespeare. Inversement, un acteur peut se figer dans une immobilité marmoréenne et même se transformer en objet. Des parties du corps présentées sur la scène donnent parfois aux spectateurs l'impression de posséder une force vive. La main tranchée leur fait signe, le visage d'un mort ou les orbites d'un crâne les fixent du regard.

Le théâtre tragique élisabéthain des années 1600-1610 fait partie des genres dramatiques qui ont exploré le jeu de la réaction affective et des stratégies d'accommodation. Sauf dans le cas très particulier des tableaux scéniques de vanité, l'accommodation à la mort proposée dans ce théâtre ne sublime jamais totalement son impact affectif en lui imposant une perspective purement emblématique. Il semble au contraire que les conditions dans lesquelles le spectacle se déroulait favorisait le retour des affects dans la réception théâtrale.

II) Un lieu théâtral circulaire : forme vide ou forme pleine ?

La scène élisabéthaine est parfois assimilée à un plancher où le décor n'a aucune place et où les acteurs sont isolés dans un lieu vide. Mais dans "The Open Stage: Elizabethan or Existentialist?" George R. Kernodle souligne que ce type de scénographie convient mieux au théâtre de Samuel Beckett. Contrairement aux apparences, la mise en scène originelle du théâtre tragique élisabéthain est fort éloignée de ce modèle :

> The new way to play old plays is to put them on a bare open stage, with little or no setting. [...] Black cloth creates a great formless void out of which the characters suddenly appear from nowhere, play their moment, and disappear into nothingness again. [...] The Shakespearean stage was not a blank open platform, on which a lonely soul was spotlighted in an empty, unsubstantial universe. We have not returned to the Shakespearean stage, but have invented a new form of stage.[1]

Les lieux théâtraux où les tragédies du corpus ont été créées étaient inspirés de l'architecture de leur temps, et cette architecture était indissociable de l'emblème du Monument. George R. Kernodle prend l'exemple du *Roi Lear* afin d'expliquer comment la complexité intrinsèque de cet arrière-plan orientait l'interprétation du spectacle :

> Lear is cut off from his throne, his house, his ancient dignity, and thrust out of doors, out onto the empty forestage, huddled with a few lonely outcasts and fools. In that pelting storm even the heavens seem his enemy. [...] The very basis of human and divine order is questioned. But there before the eyes of the audience, as always implied in the imagery of the dialogue, stood the columns, castle gates, parapet-balcony, canopy-heavens that for centuries had symbolized the social and cosmic order--man and realm, earth and heaven.[2]

Selon ma propre expérience, entrer dans le théâtre du *New Globe* récemment construit à Londres donne l'impression de pénétrer dans une sorte de microcosme circulaire isolé du

---

[1] George R. Kernodle, "The Open Stage: Elizabethan or Existentialist ?", *Shakespeare Survey* 12 (1969), pp. 1-7, p. 1.

[2] George R. Kernodle, op. cit., p. 4.

monde extérieur. L'aspect monumental du lieu théâtral est de nature à constituer un cadre allégorique pour le spectacle. Sa forme géométrique associe le carré au cercle, ce qui implique un symbole archétypique d'harmonie.[1] Les éléments architecturaux de ce lieu théâtral composent une sorte d'œuf ou de cocon protecteur. De plus, ils définissent un parcours circulaire pour le regard, qui est toujours ramené vers la scène. La plate-forme de jeu s'avance au milieu du parterre, de telle sorte que l'acteur est situé au milieu de ce cercle.

Des textes contemporains confortent cette vision harmonieuse et monumentale du lieu théâtral. En 1614, un écrivain anonyme ajouta une série d'essais à *The Book of Characters*, un ouvrage collectif originellement publié sous le patronage de Sir Thomas Overbury. On s'accorde généralement à y voir la main de Webster. Dans sa thèse sur ce dramaturge, Fernand Lagarde défend cette attribution tout en précisant que les portraits satiriques ajoutés constituent une source d'information irremplaçable sur la biographie de Webster et sur ses méthodes de composition dramatique.[2] Le caractère intitulé "An Excellent Actor" décrit le milieu théâtral jacobéen sur un ton panégyrique, sans doute pour appuyer la défense de l'activité dramatique mise en œuvre par Heywood dans *An Apology for Actors* (ces deux publications datent de 1614). En voici le texte intégral :

> Whatsoever is commendable to the grave orator, 'tis most exquisitely perfect in him; for by a full and significant action of body, he charmes our attention: sit in a full theater, and you will see so many lines drawne from the circumference of so many eares, whiles the *actor* is the *center*. He doth not strive to make nature monstrous, she is often seene in the same scene with him, but neither on stilts nor crutches; and for his voice, 'tis not lower than the prompter, not lowder then the foile and target. By his action hee fortifies morall precepts with examples; for what wee see him impersonate, we think truly done before us: a man of deepe thought might apprehend, the ghost of our ancient *heroes* walk't againe, and take him (at several times) for many of them. He is much affected to painting, and 'tis a question whether that make him an excellent player, or his playing a most excellent painter. He addes grace to the poet's labours: for what in the poet is but ditty in him is both ditty and musick. He entertaines us in the best leasure of our life, that is betweene meals, the most unfit time for either study or bodily exercise. The flight of hawkes and chase of wilde beasts, either of them are delights noble; but some thinke this sport of men the worthier, despite all *calumny*. All men have beene of his occupation: and indeed, what he doth fainedly, that others doe essentially: this day one playes a monarch, the next a private person. Here one acts a tyrant, on the morrow an exile: a parasite this man to night, to morrow a precisian, and so of divers others. I observe, of all men living, a worthy actor in one kinde is the strongest motive of affection that can be: for when he dyes, wee cannot be perswaded any man can doe his parts like him. But to conclude, I value a worthy actor by the corruption of some few of the quality, as I would doe gold in the oare; I should not mind the drosse, but the purity of the metall.[3]

---

[1] Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert-Laffont, 1982, "Carré", p. 165.

[2] Voir Fernand Lagarde, *John Webster*, Toulouse, Imprimerie M. Espic, 1968, chapitre IV, "Œuvre non dramatique", pp. 345-402.

[3] John Webster, "An Excellent Actor", in *The Miscellaneous Works in Prose and Verse of sir Thomas Overbury*, Londres, Reeves and Turner, 1890, pp. 147-148. Les italiques figurent dans le texte originel.

Le caractère dépeint par Webster insiste sur le principe de la mise en relief et sur la fonction structurante de la symbolique circulaire au théâtre. Selon le dramaturge, le lieu théâtral rempli de spectateurs est une structure analogue à une lentille optique. L'acteur est situé au centre de cet espace réfléchissant et il constitue un foyer qui capte le rayonnement auditif et visuel généré par le spectacle théâtral.

Les personnages incarnés par les acteurs tragiques de "An Excellent Actor" ont une dimension nettement allégorique. Webster évoque des personnages stéréotypés qui illustrent les thèmes hérités de la tragédie littéraire médiévale comme le tyran, le souverain ou l'exilé. Dans l'écrin constitué par le lieu théâtral, la configuration visuelle stéréotypée centrée sur le "Tyran" peut rapidement laisser place à celle du souverain déchu ou du rebelle banni de la société. Bien que le caractère ne le mentionne pas, cette intrigue tragique implique le motif de la tête tranchée. La scène, telle qu'elle est décrite ici, est donc une sorte de miroir magique présentant diverses images visuelles stéréotypées que les spectateurs peuvent identifier en fonction de leur horizon culturel. Le dramaturge considère le théâtre comme une sorte de creuset où le sens peut naître pourvu que les ingrédients de l'expérience soient rassemblés et disposés de manière adéquate, afin de favoriser la circulation d'un rayonnement sonore et visuel. L'image de l'alchimie théâtrale, qui conclut ce caractère, peut être associée aux théories dramatiques d'Antonin Artaud. Selon lui également, le théâtre est un processus alchimique qui permet de manifester les convulsions d'une réalité cruelle à travers un jeu codifié, inscrit dans une perspective rituelle.

Curieusement, Webster donne une vision beaucoup plus pessimiste du cercle théâtral dans un autre essai. Il s'agit cette fois-ci d'une préface à *The White Devil* composée en 1612. La perspective de l'auteur est très différente car il ne s'agit pas d'un panégyrique. Là où "An Excellent Actor" fait l'éloge du jeu théâtral en présentant l'acteur comme une sorte de foyer rayonnant placé au centre d'un miroir circulaire, la préface à *The White Devil* cherche à expliquer l'échec d'une tragédie sur la scène tout en mettant l'accent sur un vide annulaire. Le dramaturge est si soucieux de s'excuser du four de sa première tragédie qu'il avance des raisons à la fois spécieuses et maladroites. Il dénonce la bêtise des spectateurs, trop rustres, selon lui, pour comprendre les subtilités de la pièce. De plus, écrit-il, peu de gens se sont déplacés parce que la première de sa tragédie a eu lieu en plein hiver, dans un lieu théâtral de piètre qualité : "it was acted in so dull a time of Winter, presented in so open and blacke a

Theater, that it wanted (that which is the onely grace and setting-out of a tragedy) a full and understanding Auditory".[1]

Evidemment, ces justifications embarrassées attirent l'attention du lecteur sur ce qu'elles cherchent à dissimuler. Les expressions " in so dull a time of Winter" et "in so open and black a Theater" renvoient à l'angoisse d'un acteur dont la voix se perd dans le silence d'une salle clairsemée, où ses regards rencontrent le vide et où ses mots se heurtent à l'incompréhension. Sans doute fort préoccupé de son échec, Webster admet à demi-mot que l'acteur et le public n'ont pas réussi à communiquer, c'est-à-dire qu'il n'y a pas eu de rayonnement alchimique du sens à partir du foyer convergent formé par le lieu théâtral circulaire. Au contraire, ce cercle est resté froid et obscur comme un âtre éteint.

Une même symbolique est à l'œuvre dans la préface à *The White Devil* et dans "An Excellent Actor" : celle du Monument. Dans ces deux essais, en effet, le lieu théâtral est implicitement associé au joyau serti dans sa châsse et à l'œil logé dans son orbite. Cependant, dans la préface à *The White Devil*, c'est sur le mode de l'absence et de la dissociation que se fait l'identification du théâtre au cercle. Devant cette ambivalence, comment ne pas penser au prologue d'*Henry V* (1599), où le "O de bois" est à la fois une forme matérielle vide et un creuset où l'imagination des spectateurs fusionne avec le spectacle théâtral :

> [M]ay we cram
> Within this wooden O the very casques
> That did affright the air at Agincourt?
> [...] let us, ciphers to this great accompt,
> On your imaginary forces work.
> Suppose within the girdle of these walls
> Are now confined two mighty monarchies,
> Whose high upreared and abutting fronts
> The perilous narrow ocean parts asunder:
> Piece out our imperfections with your thoughts[...].[2]

Dans ce passage, la présence de motifs circulaires est aussi évidente que dans les deux écrits de Webster. À l'exemple du caractère de l'acteur, ce passage considère le théâtre comme une sorte de lentille catoptrique qui focalise les regards et qui stimule l'imagination. Le Prologue est l'élément central qui permet d'accomplir cet effet puisqu'il demande aux spectateurs d'inclure la terre entière dans l'espace circulaire du théâtre du Globe. Les allusions au chiffre zéro, les exclamations "O" et le champ lexical de l'enfermement ("girdle", "confined") impliquent une gestuelle fondée sur le modèle géométrique du cercle et de la courbe. Enfin, le Prologue introduit dans ce "O de bois" des détails visuels inspirés de la tradition visuelle du

---

[1] John Webster, "Preface to *The White Divel*" (1612), in *Critical Essays of the Seventeenth Century*, Vol. I, Oxford, Clarendon Press, 1908, pp. 65-66, p. 65.

[2] *Henry V*, Prologue à l'Acte I, 12-24.

memento mori, en particulier le casque militaire ("the very casques / That did affright the air at Agincourt "), ainsi que la confrontation de visages dans le contexte troublé de la Guerre de Cent Ans ("high upreared and abutting fronts").

Le cercle théâtral est donc considéré comme un cadre propice à montrer le schème du face-à-face avec la mort de manière grandiose. Mais Shakespeare superpose les deux visions opposées du théâtre proposées par Webster dans un seul texte. Dans ce passage d'*Henry V*, le Globe est à la fois une forme creuse et un creuset pour l'imagination des spectateurs. Le lieu théâtral est donc envisagé dans son ambivalence. Ce cercle doit favoriser une interprétation allégorique du spectacle en manifestant l'encadrement des affects dans une forme parfaite. Mais il s'agit en même temps d'une forme vide, la béance de l'anneau étant potentiellement un signe d'absence de sens et de mort. Cette dimension inquiétante était reprise à une échelle plus réduite par l'intermédiaire de certains objets scéniques, en particulier les couronnes, les anneaux et les têtes.

III) Les objets scéniques et le visage de l'acteur : mise en relief de la violence

III. 1) Une liste d'accessoires de l'époque élisabéthaine

Le temps a laissé parvenir jusqu'à nous une liste d'objets scéniques appartenant à la Compagnie de l'Amiral, dont Philip Henslowe était le directeur (cet inventaire est reproduit sur la page suivante). Les accessoires utilisés par cette compagnie se composaient en grande partie d'objets reflétant le répertoire sémantique étudié dans les textes des tragédies du corpus. La tête et la couronne sont des éléments centraux. Ils figurent respectivement à huit et à quatre reprises dans cet inventaire. Les trois têtes de Cerbère se rapportent à la mythologie gréco-latine, tout comme celle d'Argus et de la déesse Iris. Les deux premières renvoient à la monstruosité et à la discorde, et la troisième symbolise au contraire la concorde. D'autres têtes, par contre, appartiennent à un répertoire médiéval autochtone. La "Bouche d'Enfer" est un dispositif scénique emprunté aux pièces à mystères. Les démons sortaient de ce lieu maudit et les pécheurs y étaient précipités. La tête du "vieux Mahomet" correspond sans doute à un lieu commun hérité de l'époque médiévale, selon lequel la tête du prophète musulman était une représentation du démon. De plus, il s'agissait aussi d'un objet utilisé comme cible par les archers et les arquebusiers de l'époque, que l'on dénommait parfois la "tête de Turc".

The inventory taken of all the properties for my Lord Admiral's Men the 10th of March 1598 [=1599]

Item, 1 rock, 1 cage, 1 tomb, 1 Hell mouth.
Item, 1 tomb of Guido, 1 tomb of Dido, 1 bedstead.
Item, 8 lances, 1 pair of stairs for *Phaeton*.
Item, 2 steeples, & 1 pair of chime bells, & 1 beacon.
Item, 1 hecfor [? heifer] for the play of *Phaeton*, the limes [? limbs] dead.
Item, 1 globe, & 1 golden scepter; 3 clubs.
Item, 2 marchpanes, & the city of Rome.
Item, 1 golden fleece; 2 rackets; 1 bay tree.
Item, 1 wooden hatchet; 1 leather hatchet.
Item, 1 wooden canopy; old Mahomet's head.
Item, 1 lion skin; 1 bear's skin; & Phaeton's limbs, & Phaeton's chariot; & Argus's head.
Item, Neptune's fork & garland.
Item, 1 crozier's staff; Kent's wooden leg.
Item, Iris's head, & rainbow; 1 little altar.
Item, 8 vizards; Tamburlaine's bridle; 1 wooden mattock.
Item, Cupid's bow, & quiver; the cloth of the sun & moon.
Item, 1 boar's head & Cerberus's 3 heads.
Item, 1 caduceus; 2 moss banks, & 1 snake.
Item, 2 fans of feathers; Belin Dun stable; 1 tree of golden apples; Tantalus' tree; 9 iron targets.
Item, 1 copper target, & 17 foils.
Item, 4 wooden targets; 1 greave armour.
Item, 1 sign for Mother Redcap; 1 buckler.
Item, Mercury's wings; Tasso's picture; 1 helmet with a dragon; 1 shield with three lions; 1 elm bowl.
Item, 1 chain of dragons; 1 gilt spear.
Item, 2 coffins; 1 bull's head; and 1 vulture [philtre?]
Item, 3 tumbrils, 1 dragon in *Faustus*.
Item, 1 lion; 2 lion heads; 1 great horse with his legs; 1 sack-butt.
Item, 1 wheel and frame in *The Siege of London*.
Item, 1 pair of wrought gloves.
Item, 1 pope's mitre.
Item, 3 imperial crowns; 1 plain crown.
Item, 1 ghost's crown; 1 crown with a sun.
Item, 1 frame for the heading in *Black John*.
Item, 1 black dog.
Item, 1 cauldron for the Jew.[1]

[1] Inventaire cité dans Peter Thomson, *Shakespeare's Theatre*, London, New York, Routledge, 1992, pp. 175-176. Les ajouts entre crochets et la mise en forme sont de l'auteur de cet ouvrage. Les italiques figurent dans le texte originel, mais l'orthographe a été modernisée.

Il faut se souvenir que cet inventaire ne donne pas la liste exhaustive des objets scéniques dont les acteurs de la Compagne de l'Amiral disposaient pour traduire les différents aspects de la confrontation avec la mort. On sait par exemple que cette compagnie a représenté *Hoffman*, qui est fondée sur la mise en scène du squelette. Les têtes et les couronnes de la liste de Henslowe n'ont pas la dimension choquante de ce signe scénique, car elles renvoient à la tragédie littéraire médiévale et à ses conventions didactiques plutôt qu'à une mort violente ou lacunaire. En effet, la tête et la couronne évoquent respectivement le châtiment infligé par l'ordre collectif aux princes rebelles à la glorification de l'ordre monarchique élisabéthain. Néanmoins, en deçà de cette illustration des allégories de pouvoir et de mortalité, l'inventaire témoigne d'une ambiance relativement troublée.

Si l'on admet que tous ces objets ont un jour été entreposés dans un local, il faut imaginer une sorte de fourre-tout où les accessoires de la Compagnie de l'Amiral gisaient pêle-mêle. Les têtes et les couronnes, signes d'une mort maîtrisée par le souverain, côtoyaient non seulement des signes de *memento mori* tels des cercueils, des tombeaux et des autels, mais également divers instruments de violence guerrière (épées, flèches, boucliers, pièces d'armure, casques), ainsi que des objets renvoyant à la torture (billots, échafauds, roues). C'est à la décollation que renvoie l'objet désigné dans l'expression "1 frame for the heading in *Black John*". Selon W. J. Lawrence, il s'agissait d'un billot ou d'un échafaud portatif.[1] Si ces éléments scéniques ont pu renforcer la thématique axiologique et judiciaire du genre tragique, rien ne prouve qu'ils aient occulté l'aspect problématique de cette gestion de l'ordre public. Comme on l'a vu dans la première partie, la mise en scène de la décollation proposée par *Byron* a pu générer une atmosphère séditieuse parmi les spectateurs en assimilant le pouvoir monarchique à une tyrannie.

On a vu que Webster fait l'éloge de l'art dramaturgique dans "An Excellent Actor". Mais cette liste d'accessoires, comme la préface à *The White Devil* et le Prologue d'*Henry V*, suggère une réalité théâtrale ambivalente. La coexistence d'objets scéniques violents et de signes allégoriques dans cette liste montre que l'espace circulaire du théâtre abritait des signes visuels liés à la mort sauvage et à la mort apprivoisée. On peut d'ailleurs estimer que le casque, la couronne, la "Bouche d'Enfer" et la "tête du vieux Mahomet" renvoient potentiellement au crâne et à l'archétype du visage lacunaire. Les deux premiers sont des objets creux et le troisième renvoie à une violence incommensurable. Quant au dernier, en raison de sa couleur noire, il propose une inversion des traits fondamentaux du visage. Cet

[1] Voir W. J. Lawrence, *Pre-Restoration Stage Studies*, New York, Benjamin Bloom, 1927.

inventaire permet par conséquent de constater que les signes les plus sacrés sont susceptibles d'être retournés : de manifestations de l'ordre culturel, ils deviennent alors les indices d'une violence sauvage.

Dans *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*, Dennis Kennedy avance que les accessoires scéniques du théâtre élisabéthain avaient un pouvoir important sur la sensibilité du public et qu'ils influençaient souvent son activité interprétative :

> Properties [...] would achieve powerful signification as a result of their optical singularity, as Aaron's sword and Tamora's crown seem to have in the Peacham drawing. [...] Portable set-pieces are often so crucial that they must have become luminous symbols of story and theme, like the throne in *Henry V* or the bed in *Othello*.[1]

En raison de l'ambivalence qui caractérise les objets scéniques, mais aussi en raison de leur mise en relief constante, les grands symboles du contrôle de la mort sont toujours prêts à s'inverser en leur contraire et à solliciter les affects des spectateurs, dépassant le niveau allégorique ou didactique du spectacle. Par conséquent, la liste de Henslowe témoigne d'une sémiosis tragique suspendue entre la réaction affective et l'accommodation.

III. 2) L'expression de la violence sur le visage de l'acteur tragique

Dans "The Elizabethan Stage and Acting", B. L. Joseph note que le visage de l'acteur élisabéthain était mis en relief de manière intense afin de traduire des émotions violentes :

> The whole [acting] style was more flamboyantly expressive than we commonly find on our modern stage. In anger the brows were gathered in a menacing frown, teeth clenched, the right fist shaken, the feet stamped to reinforce the violence of emotion; yet here again is nothing that a modern audience would find obscure, and so it is with the other emotions.[2]

Comme le souligne l'auteur, nous pouvons encore comprendre ce style de jeu parce qu'il repose sur des expressions faciales archétypiques. Il ne s'agit donc pas d'une simple donnée archéologique mais d'un principe de mise en scène qui structure les tragédies étudiées, quelle que soit l'application qui en est faite par le metteur en scène moderne.

L'exemple de "Lucrèce", de Shakespeare, confirme cette utilisation scénique du visage. F. T. Prince, dans son introduction critique à ce poème, présente à juste titre cette œuvre comme un poème tragique : "*Lucrece*, narrative in form, is in substance a tragedy."[3] Le poème peut donc être considéré comme une mise en abyme du jeu théâtral élisabéthain. Par exemple, le passage élégiaque où Lucrèce médite sur son sort et s'achemine vers le suicide évoque la mise

---

[1] Dennis Kennedy, *Looking at Shakespeare: A Visual History of Twentieth-Century Performance*, op. cit., p. 25.

[2] Joseph Bertram, "The Elizabethan Stage and Acting", in *The Age of Shakespeare*, Harmondsworth, Penguin, 1964, pp. 147-161, p. 154.

[3] *The Arden Shakespeare: The Poems*, F. T. Prince ed, Londres et New York, Methuen, 1985, p. xxxiv.

en relief des corps et des visages sur la scène tragique. L'héroïne assimile la transgression perpétrée par Tarquin à une tragédie jouée sur une scène tendue de noir : "Black stage for tragedies and murders fell" (vers 766).[1] Et dès le passage où Tarquin pénètre dans la chambre de Lucrèce, Shakespeare cite une posture théâtrale stéréotypée qui met nettement en évidence le visage de l'acteur, avec toute l'intensité indiquée par B. L. Joseph. En une strophe admirable de concision, les gestes et les mimiques du personnage tracent le portrait du "méchant" tragique dévoré de passions incontrôlables :

> Into the chamber wickedly he stalks,
> And gazeth on her yet unstained bed.
> The curtains being closed, about he walks,
> Rolling his greedy eyeballs in his head.[2]

L'accent est mis sur le mouvement circulaire d'un acteur autour d'un objet central, c'est-à-dire autour du lit de Lucrèce ("about he walks"). Les regards avides de Tarquin sont nettement mis en valeur. Son visage présente un faciès grotesque où les yeux exorbités trahissent un désir sexuel irrépressible. La présence du lit au centre de ce cercle traduit fort bien un phénomène qui domine la sémiosis des tragédies. Les regards se concentrent au milieu de la scène, où une configuration visuelle est mise en relief afin de cristalliser violence et érotisme.

Ces vers de *The Rape of Lucrece* peuvent être mis en parallèle avec une scène centrale de *La Tragédie de l'athée*, celle où Montferrers est assassiné. La pose de Borachio lorsqu'il traverse la scène avec les instruments du meurtre suggère un jeu théâtral et des mimiques faciales analogues à celles de Tarquin. C'est ce qu'indiquent les didascalies citées précédemment ("enter Borachio warily and hastily over the stage, with a stone in either hand"). Plus loin dans cette scène, l'inscription scénique du visage grimaçant est nettement mise en évidence dans le texte. Lorsque D'Amville déclame une lamentation passionnée sur le corps de son frère, il reprend la métaphore des yeux exorbités dans une perspective aussi extravagante que celle de Tarquin : "Dead be your tongues! / Drop out mine eyeballs and let envious fortune / Play at tennis with'em!" (II. 4. 31-33)

George Parfitt, l'éditeur de la pièce, met ce passage en parallèle avec une réplique de Bosola dans *La Duchesse d'Amalfi* ("We are merely the stars' tennis-balls, struck and banded / Which way please them", V. 4. 68-69). L'image de la balle frappée en tous sens par la raquette reflète le thème de la violence irrationnelle en même temps que celui de l'aveuglement.

---

[1] *Lucrece*, in *The Arden Shakespeare: The Poems*, op. cit., p. 102.

[2] *Lucrece*, vers 365-368 (*The Arden Shakespeare: The Poems*, op. cit., p. 85).

Comme le note cet éditeur, cette métaphore implique un banal topos élisabéthain.[1] Mais elle représente aussi un indice scénique, car elle décrit la présentation du visage sur la scène. Comme la bouche grande ouverte ("dead be your tongues"), l'œil exorbité dont parle D'Amville traduit la pose de deuil affichée par l'athée devant les autres personnages. De plus, ces mots renvoient aux yeux de l'acteur tragique. Ils s'écarquillent lorsqu'il déclame un discours tragique passionné ou qu'il incarne un "méchant" dévoré de passions incontrôlables. Ce faciès emblématique peut également manifester l'hypocrisie du personnage.

Une autre inscription textuelle du visage de l'acteur apparaît dans les vers suivants. Lorsque les deux complices se retrouvent seuls sur la scène, le texte montre que leurs visages se tordent en un rictus simiesque. Cette tonalité grotesque accentue l'effet d'horreur généré par la tête ensanglantée de Montferrers :

> *D'Amville.* Here's a sweet comedy. 'T begins with
> *O Dolentis* and concludes with 'ha ha he!'
> *Borachio.* Ha ha he!
> *D'Amville.* O my echo, I could stand
> Reverberating this sweet musical
> Air of joy till I had perished my sound
> Lungs with violent laughter.[2]

Le "*O Dolentis*" de l'athée mime visuellement l'exclamation de Montferrers lors de son assassinat ("O, O, O"). Ce cri de douleur devient alors un ricanement sarcastique. Comme souvent, Tourneur se contente de reproduire une convention de manière emphatique. Cette exclamation reflète en effet une utilisation scénique du visage très ancienne. Les grimaces sont déjà à l'œuvre dans la tragédie grecque et dans la comédie latine, comme en témoignent les masques que portaient les acteurs antiques. En ce qui concerne le théâtre moderne, cette utilisation dramaturgique du visage peut être rapprochée d'une mise en scène de Richard III par Claus Peymann (1987, Austrian Federal Theatre). L'usurpateur ricanait, hilare, devant le cadavre ensanglanté du roi Henry VI. Son visage devenait un masque hurlant aux yeux exorbités et à la bouche carnassière.[3]

Dans les autres tragédies du corpus, la déformation des traits du visage est tout aussi importante, bien qu'elle sollicite des émotions plus subtiles. Le visage déformé peut traduire des passions telles que l'horreur, la perplexité, la duplicité ou la satisfaction imbécile.

---

[1] "Something of a Renaissance commonplace" (note aux vers cités plus haut, George Parfitt, *The Plays of Cyril Tourneur*, p. 134).

[2] *La Tragédie de l'athée*, II. 4. 89-94.

[3] Cet épisode est reproduit dans le film documentaire de Claude Mouriéras, *Shakespeare : Des Rois dans la tempête* (La Sept-Arte, 1996). Pour le visage de D'Amville, voir la figure 12 dans la partie suivante (page 311).

Des termes comme "stagger", "start", "smile", "gape", "stare", "eye" ou "look pale" reflètent les expressions du visage. Dans la Pantomime, Hamlet fait allusion aux mimiques de l'acteur qui tient le rôle du meurtrier : "Begin, murderer. Leave thy damnable faces and begin. Come, the croaking raven doth bellow for revenge" (III. 2. 246-248). De même, dans la dernière scène, Hamlet mourant décrit les visages blafards et consternés qui l'entourent. Cette fois ci, il s'agit d'une mise en relief tragique du visage : "You that look pale and tremble at this chance / That are but mutes or audience to this act" (V. 2. 339-340).

Bien entendu, seule une partie de ces indices peut être traduite sur la scène, mais ils influencent de toute façon le travail d'interprétation qui est effectué par les spectateurs. Dans les tragédies du corpus, l'œil et le visage sont souvent mis en relief à l'aide du discours dramatique afin d'accentuer l'impact d'un jeu théâtral reposant sur une utilisation exacerbée des expressions faciales, jeu que l'on peut comparer avec celui que le théâtre expressionniste a mis en œuvre dans le seconde décennie du vingtième siècle. Préfigurant ce style théâtral, les tragédies du corpus tendent à transformer le visage en un masque grotesque. Parfois, cette déformation s'inscrit dans une perspective comique. Mais elle est généralement en rapport direct avec la symbolique du cercle, celle-ci étant perturbée par le vide central des anneaux, des couronnes et des orbites crâniennes. Ainsi la mise en relief du visage sur la scène circulaire du théâtre est-elle indissociable de la violence sauvage, tout comme celle des objets scéniques.

Certains des éléments sémiotiques étudiés dans ce chapitre ont perdu une partie de leur pertinence dans le théâtre d'aujourd'hui. Il existait un nombre limité de lieux théâtraux dans la capitale élisabéthaine, et les styles de jeu étaient fondés sur un registre de gestes, d'expressions faciales et de situations scéniques consacrés par une tradition théâtrale bien établie, qui s'inspirait d'un arrière-plan iconographique à dimension didactique et allégorique. Aujourd'hui, les modalités d'expression du théâtre tragique se sont nettement diversifiées et cette dimension normative s'est largement effacée. Les metteurs en scène et les acteurs ne sont plus des artisans appliquant les règles d'un métier, mais des créateurs qui s'inspirent librement de divers modèles en fonction de leur sensibilité artistique. Pourtant, on s'inspire encore aujourd'hui des codes dramaturgiques étudiés plus haut. La comparaison du théâtre à un creuset circulaire alchimique a inspiré Antonin Artaud et ses émules. Il en va de même des expressions faciales stéréotypées, des gestes exacerbés et des poses conventionnelles qui reproduisent des stéréotypes visuels connus du public.

Ces emprunts libres sont sans doute beaucoup plus intéressants qu'une dramaturgie fondée sur l'archéologie théâtrale. En effet, ils peuvent traduire le sens profond de l'inscription

théâtrale de la mort violente dans ce genre dramatique, à savoir l'oscillation entre la réaction et l'accommodation. Les configurations qui traduisent le schème étudié sont rarement des formes picturales parfaites. Les tragédies du corpus s'inspirent des tableaux de vanité dans la mesure où elles s'inspirent du visage lacunaire pour construire une représentation complexe, en fonction d'une vision allégorique de la mort centrée sur les codes du *memento mori*. Mais les orbites vides et les dents sans lèvres sont mises en relief en tant qu'éléments concrets et réels qui manifestent l'ambivalence inquiétante de la mort.

CHAPITRE III : La mise en scène du crâne et de la tête tranchée

I) La tête tranchée comme signe de justice poétique

La mise en scène de la tête tranchée correspond à une convention fondamentale dans la tragédie élisabéthaine de la vengeance. Cette convention est évoquée avec ironie par Thomas Nashe dans un texte des années 1580-1600 où il raille les dramaturges qui avaient recours à des effets macabres faciles en reprenant l'aspect sanguinolent des tragédies de Sénèque :

> English Seneca read by candle light yeeldes manie good sentences, as Bloud is a beggar, and so foorth; and, if you intreate him faire in a frostie morning, he will affoord you whole Hamlets, I should say handfulls of tragicall speaches. But O griefe! *tempus edax rerum*, what's that will last alwaies? The sea exhaled by droppes will in continance be drie, and Seneca led bloud line by line and page by page at length must needes die to our stage.[1]

Dans cette description satirique de la tragédie élisabéthaine, Nashe souligne les excès d'une dramaturgie trop spectaculaire pour ne pas sombrer dans le ridicule. Non seulement il n'invente rien, mais il exagère à peine. Vers 1580, le théâtre tragique élisabéthain interprétait très souvent le thème de la vengeance en fonction de Sénèque, tout en associant le visage à la rétribution. Dans *Titus Andronicus*, par exemple, le sang mis en spectacle marque un processus de purification rituelle par le sacrifice, que ce sang s'échappe du corps mutilé ou d'une tête tranchée. *Hamlet* et *La Tragédie du vengeur* reprennent le topos de l'écoulement sanguin, mais avec une ironie comparable à celle dont Nashe fait preuve dans la citation précédente.

Dans le chapitre de *Pre-Restoration Stage Studies* consacré au réalisme du théâtre élisabéthain, W. J. Lawrence s'intéresse à la présentation scénique de la tête tranchée, en réalité des vessies remplies de sang modelées de manière à imiter la tête du condamné à mort. L'auteur souligne que cet objet scénique générait à la fois horreur et fascination : "with [severed heads] a horrible realism intrudes, since they had to be carefully modelled, painted, and wigged so as to correspond with the persona."[2] Dans le même chapitre, il évoque les scènes où le cadavre d'une victime saigne abondamment devant l'assassin, en signe de dévoilement public du crime. Cet effet macabre était d'autant plus réaliste que les acteurs utilisaient du sang animal. Selon cet auteur, la tête tranchée portait l'horreur macabre à une intensité maximale sur la scène tragique élisabéthaine : "horror was not only dwelt upon but

---

[1] Gregory G.Smith, *Elizabethan Critical Essays*, 2 vols, Oxford, Clarendon Press, 1904, vol. 1, p. 312. La tragédie mentionnée par Nashe (que l'on dénomme aujourd'hui le *Ur-Hamlet*) précédait la pièce de Shakespeare de quelques années. Elle a disparu sans laisser de traces.

[2] W. J. Lawrence, *Pre-Restoration Stage Studies*, "Elizabethan Stage Realism ", p. 243.

intensified by every possible stage artifice."[1] Pour rendre compte cette présentation sanguinolente de la mort, de la tête et de la justice, W. J. Lawrence s'en tient à l'idée que les Anglais de la Renaissance étaient assoiffés de sang. Mais cette explication ne fait pas vraiment justice au théâtre tragique élisabéthain. Dans certaines pièces, la dimension spectaculaire de la tête sanglante fait l'objet d'une présentation à la fois spectaculaire et ironique, ce qui témoigne d'une mise en perspective du topos. De plus, rien ne prouve que ce type de présentation scénique de la violence appartient à une période historique et littéraire bien définie. Il semble au contraire que l'épanchement sanguin mis en scène dans la tragédie élisabéthaine s'inscrive dans une perspective plus large, celle de la réaction et de l'accommodation.

Comme l'indique David Freedberg dans *Le Pouvoir des images*, la représentation du corps ensanglanté est source de fascination pour l'homme indépendamment de tout contexte socioculturel. La tête tranchée est bien entendu un instrument théâtral destiné à éveiller l'horreur, mais elle reflète en même temps des archétypes associés à la vengeance. Lorsque cet objet scénique est présenté à un public, il implique un processus justicier où la faute d'un criminel est identifiée, avouée et enfin punie. Les dramaturges élisabéthains n'ont pas inventé cette mise en scène de la justice rétributive : ils ont amplifié un trait caractéristique de leur culture qui se rapportait à cet archétype. Il existe d'autres exemples de cette inscription en dehors du genre tragique élisabéthain : c'est le cas de la scène finale des *Bacchantes*.

I. 1) La tête de Penthée dans *Les Bacchantes* d'Euripide

Les Bacchantes se sont réfugiées sur la montagne de Khitairon en compagnie de Dionysos. Elles inversent les normes et les tabous associés à l'ordre social en accomplissant des rituels étranges fondés sur la violence physique, la débauche et l'inversion des sexes. Elles semblent détenir un secret mystique que les hommes de la Cité leur envient mais préfèrent ne pas connaître. Penthée, qui se déguise en Bacchante afin de les espionner, est démasqué et sauvagement assassiné.

Ce monde inversé est donc présenté comme un ailleurs à la fois inquiétant et fascinant. A la fin de l'intrigue, l'inscription scénique de la tête tranchée vient résoudre cette ambivalence. Le Chœur explique à Kadmos comment les suivantes de Dionysos ont déchiré le corps de Penthée. Sa propre mère, Agave, figure parmi les assassins :

> *Chorus*. [Pentheus'] body lies in different places, part under the rugged rocks, part in the deep foliage of the woods, not easy to be sought. His miserable head, which his mother happened to take in her hands, she fixed on the end of a thyrsos and carries through the midst of Kithairon like that

[1] W. J. Lawrence, op. cit., p. 235.

> of a savage lion, leaving her sisters among the Maenads' dances. She is coming inside these walls, preening herself on the ill-fated prey, calling Bacchus her fellow hunter, her accomplice in the chase, the glorious victor–in whose service she wins a triumph of tears.[1]

Peu après, Agave entre en scène avec la tête de son fils. Elle est encore prisonnière de sa folie furieuse, de telle sorte qu'elle confond le meurtre qu'elle a commis avec une chasse au lion. Éffaré, Kadmos tente de la ramener à la raison. Ce dialogue maïeutique marque un retour à l'ordre collectif de la cité, car il rétablit une loi dont les deux personnages subissent les effets punitifs. Je le cite entièrement afin de mettre en valeur le processus dialectique par lequel la violence sauvage d'Agave est progressivement encadrée par un discours allégorique centré sur des notions socioculturelles fondamentales (la famille, la politique, l'ordre collectif, les interdits) :

> *Kadmos*. What son did you bear to your husband in the house?
> *Agave*. Pentheus, from my union with his father.
> *Kadmos*. Whose head do you hold in your hands?
> *Agave*. A lion's, as they who hunted him down said.
> *Kadmos*. Examine it correctly then; it takes but little effort to see.
> *Agave*. Ah! What do I see? What is this that I carry in my hands?
> *Kadmos*. Look at it and learn more clearly.
> *Agave*. I see the greatest grief, wretched that I am.
> *Kadmos*. Does it seem to you to be like a lion?
> *Agave*. No, but I, wretched, hold the head of Pentheus.
> *Kadmos*. Yes, much lamented before you recognized him.
> *Agave*. Who killed him? How did he come into my hands?
> *Kadmos*. Miserable truth, how inopportunely you arrive!
> *Agave*. Tell me. My heart leaps at what is to come.
> *Kadmos*. You and your sisters killed him.
> *Agave*. Where did he die? Was it here at home, or in what place?
> *Kadmos*. Where formerly dogs divided Actaeon among themselves.
> *Agave*. And why did this ill-fated man go to Kithairon?
> *Kadmos*. He went to mock the god and your revelry.
> *Agave*. But in what way did we go there?
> *Kadmos*. You were mad, and the whole city was frantic with Bacchus.
> *Agave*. Dionysus destroyed us–now I understand.
> *Agave*. O father, I will go into exile deprived of you.
> *Kadmos*. Why do you embrace me with your hands, child, like a swan for its exhausted gray-haired parent?
> *Agave*. For where can I turn, banished from my father-land?
> *Kadmos*. I do not know, child; your father is a poor ally.[2]

La narration des événements donnée par le Chœur laisse imaginer un démembrement absolument atroce. On le voit dans l'ensemble de son récit, en particulier dans les vers 1139 et suivants où Agave se sert de sa baguette rituelle en guise de pique ("she fixed [his head] on the end of a thyrsos and carries through the midst of Kithairon like that of a savage lion"). Les spectateurs sont par conséquent préparés à une mise en scène sanglante. Cependant, l'horizon

---

[1] Euripide, *Les Bacchantes* (*The Bacchae*, in *The Tragedies of Euripides*, Londres, Henry G. Bohn, 1850, vers 1139-1146).

[2] *Les Bacchantes*, op. cit., vers 1275-1367.

d'attente est soudain bouleversé. Lorsque Agave entre en scène, la présentation de la tête de Penthée ne traduit pas la violence absolue suggérée par le discours du Chœur. Elle y substitue une allégorie du contrôle de la mort. Dans le dialogue cité plus haut, la folie furieuse des suivantes de Dionysos devient un crime abominable. Avec l'exil d'Agave, l'ordre collectif de Thèbes est rétabli *in extremis*. L'intrigue peut alors être considérée (rétrospectivement) comme un processus rituel cathartique.

Le passage illustré par la figure 6 (voir page suivante) correspond à l'épisode où Agave prend conscience de son crime. D'emblée, cette configuration scénique m'a frappé en raison de sa profonde beauté. Certes, elle diffuse une violence très intense. Le sang macule les bras et le front d'Agave, soulignant que cette jeune femme a commis un crime abominable. La tête de Penthée suscite l'horreur et le dégoût. Les yeux fermés et la bouche reconstituent la forme élémentaire du visage, ce qui crée une impression inquiétante. La configuration implique la destruction et l'absence de vie. La couleur verdâtre de la tête suggère qu'elle est soumise à la décomposition, et la déchirure du cou témoigne de la furie des Bacchantes, comme le sang qui macule les bras de l'actrice.

Pourtant, cet objet scénique est inclus dans une construction esthétique ordonnée et resplendissante, savamment agencée selon des stéréotypes associés au contrôle rituel de la mort. Si l'image scénique en question reflétait simplement la description de la mutilation sauvage qui est donnée par le Chœur, le spectateur verrait une tête fichée sur le thyrse de la Bacchante. Au lieu de brandir cet objet macabre comme un trophée guerrier ou une tête de Méduse, Agave l'entoure de ses bras ensanglantés en un geste protecteur et maternel. Le personnage médite sur son crime, de telle sorte que le calme et l'équilibre règnent sur cette configuration. Cette impression d'harmonie est reprise dans les formes et les couleurs. Comme les reliquaires médiévaux, cette configuration scénique est dominée par une gamme de teintes précieuses et scintillantes telles que le bleu, l'or, l'écarlate et le vert. Dès lors, la tête tranchée perd son aspect effrayant pour s'intégrer à une représentation esthétisée de la violence. En somme, la discordance visuelle générée par la tête sanglante est mise en relief en tant qu'élément central, mais elle s'intègre à une configuration fondée sur l'harmonie des contraires. L'encodage scénique appliqué à la tête tranchée témoigne d'une mise perspective esthétique destinée à contrôler les affects générés par la mise en spectacle de la mort sauvage. C'est bien ce qu'Elizabeth Klaver montre pour *Play* de Samuel Beckett. Mais en plus, dans le genre tragique, cet effet d'accommodation repose sur une mise en œuvre de la justice poétique.

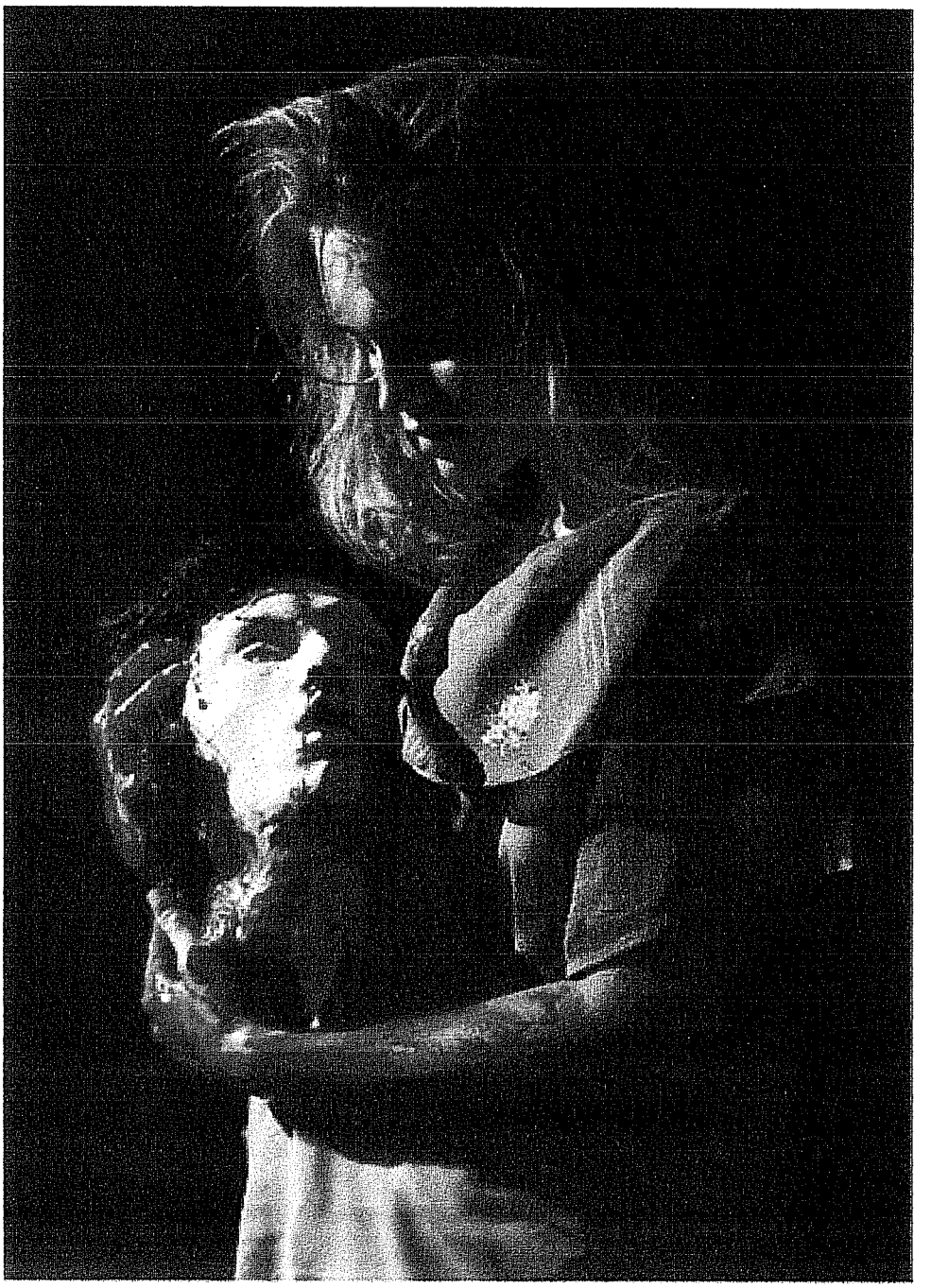


Figure 6 : *Les Bacchantes* d'Euripide (Agave contemplant la tête de Penthée).

Mise en scène de Stephen Puglisi, Idaho State University, septembre 1995. Photographie de Dave Myers. Document reproduit avec l'aimable autorisation de Susan Duncan (url<http://cwis.isu.edu/departments/media/photo_services/showcase/drama.jpg>).

Au moment même où Kadmos intègre la violence exprimée par le chœur au sein d'une structure narrative qui rétablit la loi de la Cité, Agave dirige son regard vers cette tête. Elle en reconnaît la forme physique et l'identifie comme celle de son fils au lieu d'y voir la proie abattue par un animal féroce. Elle exprime un sentiment d'horreur et de pitié puis prend conscience du châtiment qui l'attend : "where can I turn, banished from my father-land?"

Cette pose rappelle la folie furieuse des suivantes de Dionysos, mais elle la met à distance en traduisant visuellement les thèmes du contrôle des passions et de l'ordre culturel. L'encadrement de la tête tranchée dans les bras d'Agave reprend une conception de la mort archétypique où le sacrifice rituel permet de reconstruire l'ordre collectif. Cette mise en scène a été réalisée dans une université américaine, ce qui implique, du point de vue de la réception, la présence sous-jacente du répertoire shakespearien. Le topos visuel d'Hamlet contemplant le crâne, tel qu'il a été fixé par l'imagination collective, représentait sans nul doute un élément symbolique facile à associer à cette configuration. Par ailleurs, la situation scénique étudiée était sans doute susceptible de réactiver les traces résiduelles du *memento mori* qui subsistent dans la mémoire collective occidentale. Les exemples suivants montrent que les mises en scène modernes des tragédies du corpus utilisent la tête tranchée et le visage mort dans une perspective essentiellement allégorique.

I. 2) La tête et la mort dans *La Duchesse d'Amalfi* et *La Tragédie du vengeur*

Le théâtre tragique élisabéthain et jacobéen a largement exploité l'impact affectif de la mise en spectacle de la tête tranchée, décomposée ou mutilée. Cependant, en dépit de l'horreur qu'ils éveillent, ces objets scéniques cristallisent une sorte de révélation épiphanique. En leur présence, la vengeance devient un sacrifice rituel destiné à rétablir la justice céleste. Par exemple, dans *Titus Andronicus*, l'impact affectif de la tête tranchée est sollicité pour mettre en œuvre un sacrifice rituel. Le héros et ce qui reste de sa famille jurent vengeance en présence des têtes tranchées de ses deux fils et de Lavinia, horriblement mutilée (sa langue a été arrachée et ses deux mains tranchées). Dans une scène ultérieure, Lavinia construit un discours de vengeance : elle écrit le nom de ses meurtriers sur le sable au moyen d'un bâton qu'elle tient avec ses moignons et avec sa bouche. On retrouve par conséquent une stratégie d'accommodation analogue au schème punitif qui structure *Les Bacchantes*. Bien que la présence de la tête tranchée dans *Titus Andronicus* définisse une présentation spectaculaire de la mort sauvage, cet accessoire propose en même temps une vengeance sacrificielle destinée à purifier Rome et la civilisation idéalisée que cette ville représente. Bien entendu, la présence de la tête tranchée dans *Titus Andronicus* ne fait pas de cette tragédie une allégorie politique

univoque. Au contraire, cette tragédie traite de l'ordre culturel romain (ou élisabéthain) sur un ton ironique.

Dans les tragédies du corpus, la présence scénique de la tête tranchée reflète également une thématique axiologique et judiciaire. Dans *La Tragédie du vengeur*, la violence du spectacle est très explicite puisqu'une tête tranchée et un crâne sont montrés aux spectateurs. Comme on le verra dans la section de la quatrième partie consacrée à cette tragédie, le crâne implique une sémiosis ambivalente où la réaction et l'accommodation coexistent. Par contre, l'inscription scénique de la tête tranchée dans la scène III. 6 utilise un ensemble de conventions théâtrales éprouvées afin d'encadrer la réaction affective. Lorsque Ambitioso et Supervacuo découvrent la tête de leur frère Junior, la confrontation avec le visage de la mort transmet un message allégorique simple, qui est centré sur la loi du talion. En effet, les deux conspirateurs voulaient faire libérer leur frère de prison et envoyer Lussurioso au billot, mais les messages ont été inversés par erreur. Ils se retrouvent tout d'abord face à leur victime désignée (Lussurioso), et ils sursautent violemment. Ils se sont à peine remis de leur surprise lorsqu'un garde leur présente la tête sanglante de Junior ("the yet bleeding head"). Après avoir exprimé sa peur et sa colère, Ambitioso promet la mort à l'officier qui la leur apportée ("I'll brain thee with it!"). Puis il prononce une conclusion aussi laconique qu'absurde en s'adressant directement à la tête de Junior : "I see now, there is nothing sure in mortality but mortality. Well, no more words; shalt be revenged, in faith." (III. 6. 86-88). L'ambiance de cet épisode se rapproche de celle d'une farce jouée par des clowns ou d'une scène de Carnaval. La fréquence élevée de l'exclamation "O" suggère que les visages reflètent visuellement le thème du cercle, qui structure le texte dans son ensemble ("O vengeance", "O plague", "O confusion", III. 6. 60-80). L'heure n'est pas au serment de vengeance (comme dans *Titus Andronicus*) ni à l'aveu solennel de culpabilité (comme dans *Les Bacchantes*), car cette scène utilise l'horreur dans une perspective ludique. Dans la mise en scène de Philippe Van Kessel, par exemple, Ambitioso et Supervacuo donnaient des coups de pied dans cet objet scénique comme s'il s'agissait d'un ballon de football. En fait, la tête de Junior implique à la fois le principe rétributif qui structure l'intrigue et une traduction de la mort violente en termes burlesques. L'horreur instinctive éveillée par cet accessoire est donc atténuée par ce type d'encadrement.

Webster a recours à un signe scénique proche de la tête tranchée dans la scène IV. 2 de *La Duchesse d'Amalfi*. Cependant, la tonalité de cette confrontation avec la mort semble plutôt pathétique que burlesque si l'on examine les données dramaturgiques du texte. Cet épisode a en effet recours à la thématique de l'aveu qui domine la scène finale des *Bacchantes*.

Ferdinand prend conscience de son crime en contemplant le visage sans vie de sa sœur, dont les yeux lui causent un éblouissement insupportable :

> *Bosola.* Fix your eye here.
> *Ferdinand.* Constantly.
> *Bosola.* Do you not weep?
> Other sins only speak; murder shrieks out.
> The element of water moistens the earth,
> But blood flies upwards and bedews the heavens.
> *Ferdinand.* Cover her face. Mine eyes dazzle. She died young.[1]

Comme pour la pose d'Agave tenant la tête de Penthée, cette configuration scénique met en relief un visage mort afin de dénoncer un crime atroce. La dimension déictique du texte est aussi importante que dans les exemples précédents. Lorsque Bosola désigne ce visage à Ferdinand ("Fix your eye here"), il le dévoile. Le meurtrier lui ordonne de recouvrir cet objet accusateur ("Cover her face"), puis de le dévoiler de nouveau ("Let me see her face"). Ces hésitations témoignent de l'épouvante du meurtrier, mais ils influencent en même temps l'interprétation du spectateur. Parce que le visage mort est plusieurs fois caché et découvert, ce dispositif scénique cristallise l'évolution de l'intrigue vers une thématique punitive. Cette oscillation souligne la confrontation de Ferdinand avec le visage mort, mettant en relief les thèmes de la culpabilité et de la vengeance. Dans cet épisode de *La Duchesse d'Amalfi*, le topos du visage mort accusateur symbolise par conséquent un châtiment infligé au meurtrier par le Ciel. En se substituant à la tête tranchée, ce visage atténue fortement la violence explicite du spectacle, telle qu'elle se présente, par exemple, dans la scène III. 6 de *La Tragédie du vengeur*.

Il faut se garder d'opposer ces deux tragédies comme si leur utilisation du face-à-face avec la mort étaient totalement différentes. La scène I. 4 de *La Tragédie du vengeur* se rapproche de l'épisode de *La Duchesse d'Amalfi* étudié plus haut. En effet, ce passage met en évidence le visage d'une femme victime de la violence sur un ton pathétique, même si ce pathos tragique s'accompagne d'une certaine ironie. Le vieil Antonio montre à ses amis conjurés le corps de son épouse violée, qui s'est donnée la mort. Son discours s'inspire manifestement de l'épisode de *The Spanish Tragedy* où le vengeur se lamente sur le corps de la victime. Antonio proclame de grandes exclamations tragiques à la manière de Hieronimo :

> When music was heard loudest, courtiers busiest,
> And Ladies great with laughter–O Vicious minute!
> Unfit but for relation to be spoke of–
> Then with a face more impudent than his vizard
> He harried her amongst a throng of pandars,
> That live upon damnation of both kinds

[1] *La Duchesse d'Amalfi*, IV. 2. 325-329.

> And fed the ravenous vulture of his lust.
> O death to think on't![1]

Dans le texte, tout s'agence que le corps mort soit au centre du spectacle et reçoive une orientation allégorique. Les didascalies et les répliques mettent en place une configuration fondée sur l'effet de découverte. Antonio invite ses amis à s'approcher du corps pour venir l'observer et pour exprimer leurs émotions :

> [*Enter the discontented lord ANTONIO, whose wife the duchess' YOUNGEST SON ravished; he discovering the body of her dead to certain lords, PIERO and HIPPOLITO.*]
> *Antonio.* Draw nearer, lords, and be sad witnesses,
> Of a fair, comely building newly fall'n,
> Being falsely undermined: violent rape
> Has played a glorious act. Behold, my lords,
> A sight that strikes man out of me.[2]

Comme c'est souvent le cas dans le théâtre tragique élisabéthain, le texte a le statut d'indice car il complète les prescriptions déjà étroites des didascalies. Quelques répliques plus loin, Antonio met de nouveau en relief le visage mort et l'aire de jeu devient une sorte de tableau de vanité. Le texte semble reprendre une tradition picturale maniériste, car Antonio est ici un personnage-interprète qui désigne le sujet du tableau tout en dirigeant son regard vers les observateurs :

> I marked not this before.
> A prayer-book the pillow to her cheek:
> This was her rich confection and another
> Placed in her right hand, with a leaf tucked up,
> Pointing to these words:
> '*Melius virtute mori, quam per dedecus vivere.*'
> True and effectual it is indeed.[3]

On peut également comparer ce personnage au médecin qui présente un corps féminin disséqué dans l'illustration qui orne la couverture de *De Humani Corporis Fabrica*. Comme l'anatomiste, Antonio s'interpose entre l'observateur et la présentation de la mort sauvage. La scène se conclut sur un autre tableau vivant. Il s'agit cette fois d'un serment de vengeance solennel, autre manière d'encadrer les émotions générées par la mise en spectacle du corps violé. Le théâtre anatomique, la tradition maniériste et le *memento mori* enferment cet objet scénique dans une structure esthétique conventionnelle afin d'atténuer l'impact affectif d'une mort érotisée.

Pour les Anglais de la Renaissance, l'imitation du modèle de Kyd impliquait une continuité avec le passé et un respect des traditions dramatiques. Cependant, dans cette scène, le pastiche

---

[1] *La Tragédie du vengeur*, I. 4. 39-46.

[2] *La Tragédie du vengeur*, I. 4. 1-5.

[3] *La Tragédie du vengeur*, I. 4. 13-19.

de *The Spanish Tragedy* et la reprise des codes emblématiques du Monument correspondent aussi à une mise en perspective parodique. Le dramaturge a pris soin d'insérer un tableau de vengeance purement conventionnel en jouant sur une platitude calculée. Si l'on examine la scène I. 4 dans le contexte de l'intrigue, cette lamentation solennelle sur le corps de l'épouse ressemble aux petits tableaux insérés dans les fresques romaines des villas de Pompéii : un élément décoratif central dans la représentation, mais sans signification propre. La stratégie d'accommodation à la mort violente est donc double. Le spectacle a recours à des codes rituels et à des conventions tragiques afin d'encadrer la réaction affective générée par le visage mort. Mais cette mise en contexte emblématique est elle-même soumise à un traitement ironique.

Quelles que soient les modalités de la mise en scène, il me semble inévitable de traduire ce processus d'accommodation dans le spectacle. La mise en scène de Philippe Van Kessel, réalisée à Bruxelles en 1989, adoptait un style monumental et didactique afin sublimer la mort sauvage. La figure 7, reproduite page suivante, révèle un décor analogue à un monument architectural. Ce cadre immense était divisé en deux parties par un pilier central. La mise en scène a manifestement utilisé cet encadrement rectangulaire dans une perspective allégorique, car la configuration est structurée de manière à évoquer un dispositif funéraire très élaboré. Le corps de l'épouse d'Antonio repose sur la base du monument formé par le cadre. Il s'agit en fait à la fois d'un autel et d'un tombeau. Il se peut aussi que ce dispositif scénique se rapporte à la table où l'on étendait les cadavres dans les théâtres anatomiques de la Renaissance.

Dans l'épisode auquel correspond la figure 7, l'encadrement esthétique de la mort s'opère par d'autres moyens que dans *Les Bacchantes*. La tête n'est pas séparée du corps et aucun personnage ne prend cet objet dans ses mains. Le cadavre est intègre et même resplendissant : il n'y a aucune trace d'agression physique. Cet effet d'atténuation est renforcé par l'agencement des motifs principaux de la configuration. Le corps violé est placé au centre d'une scène de manière à le transfigurer. En effet, il gît sur un drap de couleur claire qui le met nettement en évidence. Les mains jointes et le visage incliné donnent l'impression du sommeil et la dominante horizontale de la configuration renforce cette présentation sereine de la mort. Des éléments verticaux plus discrets viennent s'y ajouter pour composer la forme d'une croix (la chevelure, et surtout le chapelet). Le visage est tourné vers les spectateurs afin de solliciter leur indignation devant l'acte de destruction dont témoigne cette configuration emblématisée. En somme, ce dispositif scénique peut être interprété comme un appel à venger la victime et à châtier le coupable, dans une perspective axiologique et judiciaire inspirée du Monument.

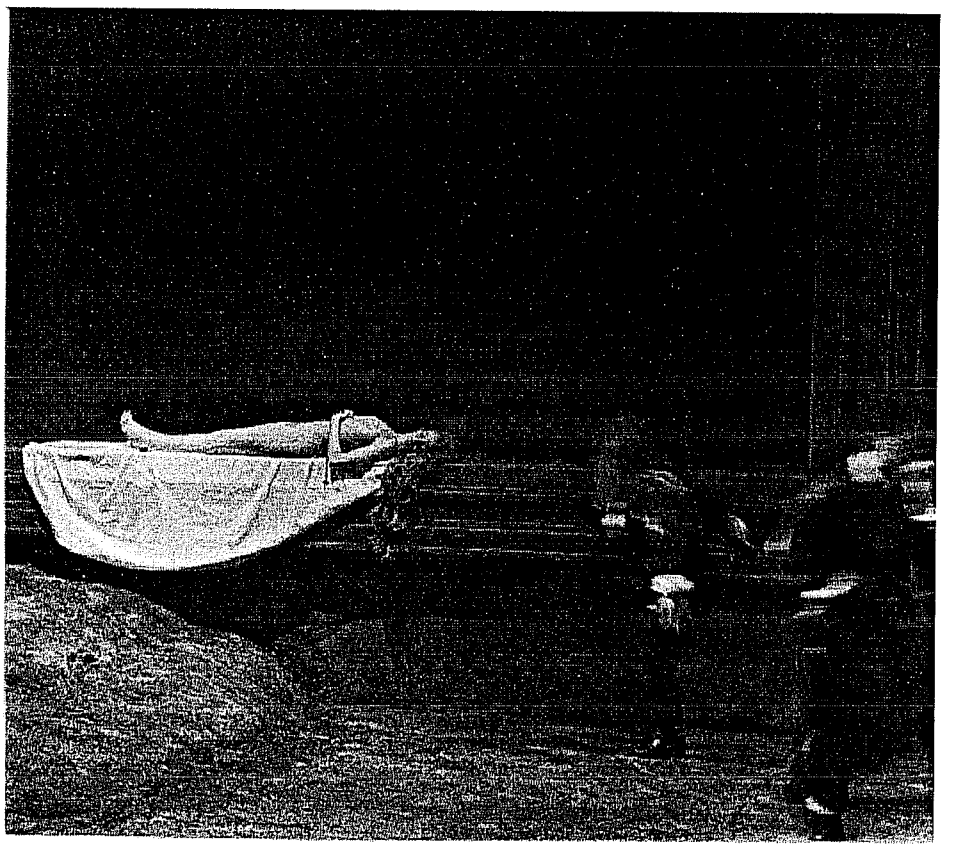


Figure 7 : *La Tragédie du vengeur* (exposition du corps de l'épouse d'Antonio).

Mise en scène de Philippe Van Kessel, Atelier Sainte-Anne de Bruxelles, 1989. Photographie d'Eric Didym aimablement communiquée par l'auteur.

Mais de quelle sorte de Monument s'agit-il ? Ce décor, crée par Claude Lemaire, s'inspirait d'un tableau du peintre Hubert Robert qui présente le Louvre réduit à l'état de ruines. Cette tonalité apocalyptique correspondait en fait à une présentation décalée des rituels funéraires de la Renaissance. Les personnages évoluaient dans une aire de jeu qui représentait un Monument en ruines évoquant un parking souterrain. De plus, la figure 7 montre un immense espace vide autour, devant et derrière le spectacle funéraire défini par le corps de l'épouse. Le cadre architectural est trop vaste par rapport au spectacle qu'il doit circonscrire. Comme les acteurs se déplacent rapidement devant le corps étendu, leur mouvement perturbe l'immobilité solennelle du tableau scénique. D'autres photographies prises par Éric Didym prouvent que cet effet se prolongeait un moment, comme si les personnages composaient un ballet autour

du corps. Comme on le voit dans la figure 7, ils adoptaient des attitudes emphatiques reflétant des sentiments violents, comme la stupéfaction, la colère et l'horreur. Si le corps esthétisé et emblématisé composait effectivement un tableau allégorique, il était néanmoins pris entre deux plans respectivement dominés par les thèmes de l'absence et de la destruction. Le tertre situé devant le cadre mettait cette grandiose architecture à distance en la présentant comme un monument illusoire qui doit un jour tomber en poussière.

Ce dispositif scénique acquiert un impact très puissant en donnant une dimension érotique à l'exposition du corps. Il s'inspire des canons de la peinture et de la sculpture, tels qu'ils ont été définis à la Renaissance et durant l'âge baroque. Le linceul sur lequel repose ce corps évoque les draperies sculptées sur les tombeaux de la Renaissance et de l'âge baroque, mais il ne s'agit pas d'un érotisme assagi. Non seulement il traduit une violence destructrice, mais il associe le sexe à la mort. Ce linceul peut être rapproché du drap blanc qui enveloppait le Duc dans une autre scène (voir la figure 14, page 323). Il lui ressemble d'ailleurs tellement que l'on peut se demander s'il ne s'agit pas d'un seul et même objet. Ce drap est mis en relief par rapport à un arrière-plan sombre de manière à attirer le regard. Il permet de dévoiler intégralement le corps du personnage pendant qu'il adopte une attitude évoquant la folie furieuse et le dérèglement sexuel. Il s'agit en effet du moment où le Duc vante sa propre luxure. La phrase "My hairs are white and yet my sins are green" était traduite par une exclamation tout aussi provocatrice ("J'ai le poil gris, mais mes péchés sont verts"). Une autre photographie, qui n'est pas reproduite ici, montre que le dévoilement du corps a également été utilisé dans la scène I. 4 afin de montrer l'épouse d'Antonio, assassinée par Junior. Vêtu d'un costume en cuir clouté et portant une coiffure de punk, ce dernier est placé derrière ce corps. Il est en train d'ôter le linceul qui le recouvre, dévoilant la chevelure, les seins et le sexe. Ce geste visait moins à encadrer la mort sauvage dans un contexte allégorique qu'à susciter des passions troubles chez les spectateurs. Philippe Van Kessel précise que Junior "dévoilait le cadavre d'une jeune vierge assassinée [en prononçant] des mots d'une très violente provocation".[1]

Dans cette mise en scène, d'autres épisodes donnaient une dimension macabre au spectacle en assimilant ce décor monumental à un tombeau vu de l'intérieur. En réponse au questionnaire que je lui ai communiqué, Philippe Van Kessel a précisé que le tertre situé devant cette architecture était utilisé afin de donner au spectacle une dimension inquiétante : "Vendice [sic] déterrait le cadavre de sa fiancée et le crâne qui était un peu, pendant cette

[1] Message électronique, 7 mars 2002 (vankessel@theatrenational.be).

séquence, son accessoire de jeu, d'amour et son interlocuteur".[1] Les thèmes de la profanation du tombeau et de l'exhumation étaient repris en écho dans l'épisode où Antonio dévoile le corps de son épouse, mais sur un mode atténué. Le corps de l'épouse était l'élément central d'un rituel funéraire teinté de voyeurisme et de violence. Néanmoins, au lieu de donner une présentation lacunaire de la mort, ce dispositif scénique signalait un ordre culturel miné par une sauvagerie sous-jacente. Le thème du Monument était à la fois illustré et parodié dans cet épisode, ce qui mettait provisoirement à distance la mort violente qui était mise en spectacle dans d'autres passages.

II) Le modèle aporétique du crâne

Alors que la présentation de la tête tranchée et du visage mort génère un encodage allégorique, le crâne mis en scène échappe en partie à ce processus d'accommodation. Il est vrai que l'imaginaire occidental voit dans la pose d'Hamlet méditant sur le crâne de Yorick une sorte d'emblème. Mais au théâtre, la réception de la scène V. 1 dépasse nécessairement cette image stéréotypée en faisant intervenir le schème du visage vu en négatif. Le thème de l'absence prend alors une importance beaucoup plus grande qu'avec la tête tranchée ou le visage mort.

II. 1) Hamlet, le crâne et le Fossoyeur

Dans le quatrième chapitre, on a vu que la présence scénique du crâne pouvait mettre en évidence la violence qui gît à l'état latent dans les emblèmes de mortalité. Le document suivant témoigne de cette situation (voir figure 8, page 282). Il ne se borne pas à proposer un message allégorique aux spectateurs, mais il ne se limite pas non plus à mettre en abyme un emblème de mortalité en le tournant en dérision. Dans ce dispositif, le crâne de Yorick intègre ces deux modes sémiotiques à une présentation de la mort à la fois dissymétrique et oscillante.

Cette configuration semble pourtant structurée de manière harmonieuse, car elle repose sur la trame définie par les deux personnages et par la ligne horizontale du panneau derrière lequel ils sont assis. Il ne s'agit pas d'un effet visuel généré par la photographie, car dans la mise en scène de John Caird, les acteurs évoluaient au milieu d'un ensemble de malles et de coffres disposés en désordre, comme pour souligner le fait que la vie est de nature transitoire.

---

[1] Ce passage a sans doute fait l'objet de plusieurs traductions scéniques. Dans le vidéogramme de cette mise en scène, Vindice sort le crâne d'une valise. Par contre, une photographie le montre assis sur le tertre aux côtés du corps décharné de Gloriana (voir *La Libre Belgique*, "*La Tragédie du vengeur*, comédie de l'horreur", 9 mai 1987).

Au début et à la fin du spectacle, les personnages étaient encadrés dans certaines de ces structures. Lizzie Loveridge donne un aperçu de cet étrange espace de jeu dans sa revue critique de la pièce :

> John Caird's production is low lit, dark and dingy with hanging lanterns of the type found in Catholic churches, the stage filled with old leather trunks. [...] Tim Hatley's design begins and ends the play with the characters in lit frames, like portraits, their costumes from Italian Renaissance paintings, [...] a stylised reminder that this is art not life.[1]

Les coffres, qui servent de cadre, enferment les personnages dans des poses picturales, ce qui montre à quel point le théâtre tragique emprunte à l'iconographie. Mais ils impliquent aussi un contexte funéraire : ne pourrait-on pas les comparer à des cercueils ? Cette tonalité inquiétante se manifestait également durant le spectacle. Gertrude, avant l'arrivée d'Hamlet, extrayait de sa malle des souvenirs de son mariage, en particulier un bouquet de fleurs séchées.

Cette tonalité lugubre est nettement reprise sur l'image étudiée, car le coffre dans lequel le Fossoyeur est assis représente sans doute la tombe qu'il est en train de creuser pour Ophélie. La position assise est souvent garante de stabilité dans les configurations théâtrales, comme le montrent les scènes de découverte. Dans le texte d'*Hamlet*, l'image de l'homme assis est associée à l'acte de conter une histoire, ce qui dessine une mise en perspective rationnelle du spectacle théâtral. Horatio peut être comparé à un historiographe, car il tente de transformer les événements violents qui sont mis en scène ou évoqués au moyen du discours en un récit structuré de manière logique. Un tel dispositif reflète une présentation paradoxale de la mort qui structure le texte dès la scène I. 1, lors de la première apparition du Spectre. Les personnages s'interrogent sur les causes de cet événement surnaturel. Ils s'assoient pour en discuter, et Horatio, l'érudit de la pièce, leur propose une explication en récapitulant l'histoire récente du pays. Il présente les combats qui ont placé la Norvège sous domination danoise lors du règne précédent, en notant que cette conquête a été scellée par un contrat. En somme, ce récit historique tente d'expliquer et de juguler la violence qui mine le Danemark :

> *Marcellus*. Good now, sit down, and tell me, he that knows,
> Why this same strict and observant watch
> So nightly toils the subject of the land,
> [...] Who is it that can inform me?
> *Horatio*. That can I.
> At least the whisper goes so: our last King,
> [...] Was as you know by Fortinbras of Norway,
> Thereto prick'd on by a most emulate pride,
> Dar'd to the combat.[2]

---

[1] Lizzie Loveridge, "*Hamlet* ", in *Curtain Up:The Internet Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings*, septembre 2000 (url<http://www.curtainup.com/hamletliz.html>).

[2] *Hamlet*, I. 1. 73-87.

HAMLET
Denis Quilley & Simon Russell Beale
photo by Catherine Ashmore
© Royal National Theatre

Figure 8 : Le Fossoyeur, Yorick et Hamlet.

Mise en scène de John Caird, Royal National Theatre, 5 septembre 2000, avec Simon Russel Beale dans le rôle principal. Photographie reproduite avec l'aimable autorisation de Trevor Brown (url<http://www.nationaltheatre.org.uk/cgi-bin/showimage/86/hamlet1.jpg>).

Cette explication se veut rassurante, mais elle ne permet pas d'éliminer la dimension irrationnelle de l'apparition. Horatio compare ensuite l'ombre du Vieil Hamlet aux apparitions effrayantes qui ont précédé la mort de César. Cette évocation angoissée contredit la martiale évocation des vers précédents. De plus, elle remplace la stabilité de la position assise par une verticalité inquiétante, car chargée d'une animosité meurtrière. Tout en évoquant la chute de César, Horatio décrit une sorte de Danse Macabre. Des cadavres errent dans les rues de Rome pour annoncer l'assassinat. Leurs bouches s'ouvrent afin de proférer des paroles inintelligibles et des cris inarticulés :

> In the most high and palmy state of Rome,

> A little ere the mightiest Julius fell,
> The graves stood tenantless and the sheeted dead
> Did squeak and gibber in the Roman streets.[1]

La photographie étudiée reprend cette présentation contrastée du monde naturel et du monde surnaturel, ainsi que celle du langage et du cri. Dans une certaine mesure, on trouve ici une perspective allégorique, conventionnelle dans son principe mais subtile dans sa traduction scénique. Les mains du Fossoyeur tiennent le crâne alors que celles d'Hamlet sont vides. Le premier est un homme d'âge mûr, en contact direct avec les traditions populaires et en particulier avec le *memento mori*. Comme il tient le crâne, il symbolise l'homme maître de lui, celui qui connaît le sens de la vie et de la mort. Hamlet, au contraire, est un prince jeune et exubérant qui a tout à apprendre de ces réalités fondamentales.

Le Fossoyeur est assis, ce qui rappelle directement la narration construite par Horatio pour expliquer l'irruption du Spectre. Le crâne pourrait donc servir de support visuel à une narration historique et commémorative qui mettrait en relief la dimension herméneutique du texte de la scène V. 1. Hamlet prend l'objet dans ses mains et se souvient de Yorick, et auparavant, il a posé de nombreuses questions au Fossoyeur et à Horatio. Le dispositif scénique présenté sur cette photographie semble justement correspondre à un transfert de connaissances entre les deux personnages, et définir un apprentissage de la mort où le Fossoyeur serait le professeur tandis qu'Hamlet jouerait le rôle de l'élève. On trouve cette interprétation allégorique dans un article de Maynard Mack, "The World of *Hamlet*" :

> [In the graveyard scene], in its ultimate symbol, [Hamlet] confronts, recognizes, and accepts the condition of being man. [He] is ready for the final contest of mighty opposites. He accepts the world as it is, the world as a duel, in which, whether we know it or not, evil holds the poisoned rapier and the poisoned chalice waits; and in which, if we win at all, it costs no less than everything.[2]

Denis Quilley, qui tient ici le rôle du Fossoyeur, était auparavant Polonius. Sa réapparition avec le crâne de Yorick pouvait par conséquent être interprétée comme le retour de la mort sur la scène. On peut comparer cette confrontation à l'épisode de *Macbeth* où le protagoniste contemple le Spectre de Banquo : il est alors confronté à sa propre victime. Cette rencontre entre Hamlet et le Fossoyeur se prêtait peut-être au même effet de sens, traduisant ainsi une mise en perspective judiciaire de l'intrigue. En s'inspirant du topos du criminel au crâne, la configuration étudiée exprimerait le souhait qui est vainement exprimé par la Duchesse d'Amalfi : "O that it were possible / To hold some two day's conference with the dead". Mais cette vision allégorique est contredite par la disposition générale des éléments visuels et par

---

[1] *Hamlet*, I. 1. 116-119.

[2] Maynard Mack, "The World of *Hamlet*", *Shakespeare: The Tragedies*, Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, 1964, pp. 44-60, pp. 59-60.

l'attitude du personnage principal. Ce face-à-face se caractérise par une certaine dissymétrie. Le centre de gravité de la configuration est situé nettement à gauche puisque la tête d'Hamlet est située à l'écart des deux autres. Le fait qu'il y ait deux visages et un crâne empêche d'ailleurs de considérer le dialogue entre Hamlet et le Fossoyeur comme une simple rencontre avec un représentant de l'au-delà. Le rire d'Hamlet interrompt le dialogue, et cet échange est d'ailleurs mis en perspective par le crâne, un interlocuteur tiers aussi muet que mystérieux.

Cette configuration s'inspire assez librement des modèles picturaux associés au gentilhomme au crâne. Par exemple, l'attitude du Fossoyeur rappelle le geste stéréotypé des tableaux de vanité (l'homme posant la main sur le crâne en signe de commémoration). Il y a peut-être ici une allusion au modèle archétypique illustré dans *Les Bacchantes*, où la tête tranchée est prise dans les bras d'Agave. Ici encore, les bras et les mains doivent encadrer la mort dans une sorte de giron maternel. Mais l'attitude d'Hamlet et du Fossoyeur contredisent nettement ce topos visuel. Comme dans la figure 7, les emblèmes de mortalité sont à la fois cités et mis à distance, et peut-être même sont-ils considérés avec une certaine dérision. La mise en scène de la mort dans le genre tragique possède une frontière commune avec la farce. Lorsque les acteurs insistent de manière emphatique sur les gestes rituels, ceux-ci ne peuvent plus être considérés en tant qu'unités de sens allégoriques. La mort échappe alors à leur encadrement pour prendre une dimension sauvage. L'horreur éveillée par la mise en spectacle de la mort physique peut donc se superposer au rire sans que le dispositif scénique perde sa capacité à choquer la sensibilité des spectateurs.

Si le rire est un élément central du dispositif dont témoigne la figure 8, c'est parce que cette configuration s'intéresse à des modèles de présentation de la mort qui ont une dimension grotesque latente. La configuration rassemblant le Fossoyeur, Hamlet et Yorick peut être rapprochée du topos satirique du *wir sind drei*, qui était souvent repris dans les gravures allégoriques de l'époque. Deux personnages dialoguent, plaisantent ou s'adonnent aux plaisirs des sens, sans s'apercevoir qu'ils sont observés par un crâne ou un squelette grimaçant. Généralement, le visage lacunaire du *wir sind drei* est placé entre les deux autres composantes de cette configuration triangulaire. Elle se complète d'ailleurs d'un quatrième terme situé en dehors d'elle, en face du crâne. L'observateur, puisque c'est de lui qu'il s'agit, plonge son regard dans les orbites vides ; il doit déchiffrer le message de *memento mori* exprimé dans cette savante composition.[1]

---

[1] Dans *Anamorphoses*, Jurgis Baltrusaitis reproduit une gravure anamorphotique allemande portant ce titre. Elle montre une tête de Fou cachée entre deux personnages.

Ce topos visuel a souvent été traduit dans le théâtre élisabéthain. Par exemple, Shakespeare s'en inspire dans *Twelfth Night*, pièce composée à la même période qu'*Hamlet*. En II. 3, Feste vient se placer entre Sir Toby et Sir Andrew et les interpelle avec bonhomie : "How now, my hearts! Did you never see the picture of 'we three'?" Les spectateurs peuvent voir le Fou, avec son bonnet, entre les deux ivrognes. Il est logique que dans une comédie (si amère soit-elle) la forme vide du crâne soit éludée et remplacée par le visage de Feste. Il en va de même dans la scène III. 6 de *La Tragédie du vengeur*, où l'impact affectif de la tête tranchée est absorbé dans un contexte comique illustrant le thème de la loi du talion. Ici, par contre, le prototype du *wir sind drei* déploie pleinement son impact déstabilisateur.

Les représentations visuelles du gentilhomme au crâne impliquent souvent un face-à-face reflétant une donnée fondamentale dans tout échange communicatif : regarder celui à qui l'on parle. Lorsque ces images ne le font pas, c'est parce que le personnage regarde l'observateur ou parce qu'il lève les yeux vers le Ciel, ce qui instaure un autre type d'échange. Dans tous les cas, il est facile de savoir à quel interlocuteur s'adresse le personnage. Ici, au contraire, le crâne grimaçant définit une situation de communication triangulaire. Comme il n'y a plus le contact oculaire simple qui est défini par le face-à-face, le fil du dialogue se rompt. Cette situation triangulaire n'a pas pour objet d'apporter à la configuration une nuance satirique. En plus de cela, elle fausse le discours entre deux interlocuteurs tout en donnant un écho inquiétant de l'expression faciale des personnages. Le Fossoyeur regarde Hamlet et il lui adresse peut-être la parole, mais son interlocuteur se détourne de lui pour exprimer une réaction instinctive.

Si la position assise est gage de stabilité, elle définit également un temps où les personnages restent à peu près immobiles. Le rire d'Hamlet suspend la fonction narrative du discours. L'impact du son remplace le développement du langage organisé par une situation d'attente, ce qui permet au spectateur de se concentrer sur l'aspect visuel de la mise en scène. La sémiosis gagne en complexité car elle peut inclure de nombreux détails et les mettre en rapport avec d'autres éléments visuels. Dans la figure 8, la puissance de suggestion des orbites vides et de la bouche sans lèvres gagnait sans doute en importance pour les spectateurs. Le rire d'Hamlet et le sourire du Fossoyeur laissent entrevoir leurs dents, ce qui les place en résonance avec le crâne. De même, le regard vide entre en contraste avec les yeux des deux personnages, en particulier avec ceux d'Hamlet, qui sont presque fermés. Les trois visages forment par conséquent une sorte de triangle incliné ou d'ellipse, ce qui perturbe l'impression de régularité et de normalité qui caractérise cette configuration.

Le regard des spectateurs était peut-être attiré en premier lieu par la forme vide du crâne. Lorsque l'un des deux personnages prenait la parole, il mettait en relief son visage et celui de son interlocuteur, mais il y avait forcément un moment où le crâne occupait le premier plan. Les regards et la parole définissaient par conséquent un parcours entre les trois composantes principales de la configuration. Sur la photographie, ce parcours semble d'ailleurs proposer diverses présentations de la tête humaine. Le crâne entre en contraste avec le profil du Fossoyeur et avec le visage d'Hamlet, qui est vu de trois quarts. Le dialogue était donc tenu en fonction d'une présentation lacunaire de la mort. Le sourire du Fossoyeur se reflète dans le rire d'Hamlet, dont le rictus du crâne donne un autre écho. Ce dispositif triangulaire instable favorise une interprétation fondée sur la présence d'une absence.

On pourrait déduire de la photographie une sorte de présentation cinématique où le crâne se transforme en un profil puis en un visage avant de reprendre sa forme première. Mais ce serait peut-être sortir du cadre de l'analyse du théâtre, car rien ne prouve que ce parcours se soit véritablement traduit dans la mise en scène de John Caird. Par contre, on peut raisonnablement penser que la présence du crâne entre ces deux visages a créé un effet de superposition troublant pour les spectateurs. L'affiche de cette mise en scène correspond à un effet de sens analogue puisqu'elle montre le visage de Simon Russel Beale au-dessus d'un crâne, comme si l'un était le miroir de l'autre.

Le motif du visage est donc régulièrement associé à la forme lacunaire du crâne, comme si tous deux étaient l'endroit et l'envers d'une même réalité physique. Dans ce contexte ambivalent, les éléments de la configuration qui pourraient suggérer au public une dimension allégorique tendent à être analysés en fonction du thème de la violence protoculturelle. Du point de vue de l'accommodation, le chapeau posé de travers sur le crâne souligne sans doute la tonalité grotesque des allusions que fait le Fossoyeur aux farces du bouffon : "a pestilence on him for a mad rogue! A poured a flagon of Rhenish on my head once" (V. 1. 173-174). Mais au fond, cet élément secondaire souligne surtout le déséquilibre qui parcourt la configuration, car c'est un signe de folie et d'absence de sens. Le costume d'Hamlet renvoie à l'une des facettes du personnage : le mélancolique parcouru de passions incontrôlables. Ce costume assez débraillé reprend en effet des éléments mis en évidence par Ophélie en II. 1, lorsqu'elle décrit à son père la manière dont le protagoniste a fait irruption dans ses appartements privés :

> My lord, as I was sewing in my closet,
> Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,
> *No hat upon his head*, his stockings fouled,
> [...] And with a look so piteous in purport
> As if he had been loosed out of hell

> To speak of horrors, he comes before me.[1]

Dans cette mise en scène, Hamlet et le crâne reflétaient probablement cette présentation inquiétante du corps et du visage. De plus, des couleurs sombres et jaunâtres donnaient au crâne un aspect des plus sinistres, comme le montre une autre photographie, non reproduite ici.

II. 2) Une présentation aporétique de la mort

Le chapeau de guingois qui est posé sur le crâne de Yorick montre que cette configuration présente la mort sous un angle comique. On peut par conséquent comparer cette situation avec le passage de *La Tragédie du vengeur* où Ambitioso et Supervacuo sont placés face à la tête tranchée de Junior. Cependant, la figure 8 suggère que le spectacle théâtral tentait d'établir une présentation aporétique de la mort, en utilisant le crâne afin de générer un impact affectif déstabilisant. Lorsque le spectateur entendait le discours tenu par les deux personnages, il le mettait forcément en rapport avec le silence du crâne, et ce discours risquait alors d'être assimilé à un simple bruit dénué de sens. En effet, l'association du rire et du rictus dissout le pouvoir descriptif du langage en mettant en évidence l'énergie brute des affects. De même, l'exaltation du pouvoir de distinction de l'œil (c'est-à-dire sa capacité à distinguer des valeurs contraires et à structurer une présentation logique de la réalité) cède la place à un contraste entre deux formes d'aveuglement : les paupières closes et les orbites vides.

Cette situation étrange renvoie à la béance du sens décrite par Lois Ziegelman dans "*Hamlet*: Shakespeare's Mannerist Tragedy". Selon lui, dans la scène V. 1 d'*Hamlet*, les modèles visuels du *memento mori* laissent affleurer une mort ensauvagée qui mine toute interprétation allégorique. Même les discours du héros sur la vanité des choses terrestres ne sont que poussière :

> [The] casual cynicism of [Hamlet's] 'curious' speculation expresses the anxiety at the heart of the play–the ever-gnawing fear that all the lofty philosophying, all the concern with the ritual of burial and the proper moment for revenge–all this is gratuitous nonsense. The only reality [is] in the quintessence of dust.[2]

Ici, bien entendu, la configuration ne traduit aucun cynisme de la part d'Hamlet, mais son attitude n'en reflète pas moins l'irruption d'une inquiétude profonde qu'il tente de conjurer par le rire. Le modèle satirique du *wir sind drei* est repris afin de tourner en dérision la pose traditionnellement adoptée par le personnage principal. Le crâne, signe vide, fixe les

---

[1] *Hamlet*, II. 2. 77-84 (c'est moi qui souligne).

[2] Lois Ziegelman, "*Hamlet*: Shakespeare's Mannerist Tragedy", *Shakespeare and the Arts: A Collection of Critical Essays*, cité par Pierre Iselin, "*Hamlet* and the 'Curious Perspective' or the Uncertainties of the Gaze", *William Shakespeare:Hamlet*, pp. 37-50, p. 47.

spectateurs. Bien loin de chercher à apprivoiser la mort en s'intéressant au crâne, Hamlet reste à distance de ce visage lacunaire, comme s'il voulait échapper à l'aura qu'il diffuse. L'attitude d'Hamlet peut aussi être interprétée comme un défoulement qui doit évacuer la tension éveillée par la confrontation avec le visage de la mort.

Cette configuration dépasse largement le contexte du *memento mori*, car son propos est de situer la sémiosis dans le champ de l'irrationnel, en deçà du langage. La configuration met en doute la fonction logique des mots, de l'apprentissage et des emblèmes visuels censés encadrer la mort. Alors que la tête tranchée propose justement un développement narratif visant à encadrer la violence aveugle, le regard vide de Yorick menace de pétrifier la scène en attirant à lui toute l'attention et en instaurant un face-à-face méduséen avec le public. L'histoire tragique d'Hamlet pourrait s'interrompre brutalement et céder la place à une interminable confrontation avec le crâne qui emprisonnerait le spectateur dans le champ de la violence protoculturelle. Cette crainte peut sembler discutable d'un point de vue critique. Mais elle est bien réelle pour un spectateur, car ce dernier doit interpréter ce qu'il voit et ce qu'il entend sans forcément prendre en compte le caractère fictif et éphémère du spectacle. Alors que la présentation de la tête de Penthée correspond à une évolution dialectique vers l'aveu et la restauration de l'ordre normal des choses, le crâne de Yorick crée une suspension du sens en introduisant dans le spectacle les connotations troublantes du visage lacunaire. Le rire de l'acteur et le rictus du crâne définissent une sémiosis ambivalente où l'interprétation revient à la phase première de la réaction affective.

III) La mise en scène du crâne dans le genre tragique : une sémiosis ambivalente

De même que le mot "skull" englobe le contexte emblématique de "death's head" tout en le dépassant, le crâne propose une mise en spectacle de la confrontation avec la mort beaucoup plus complexe que les autres accessoires étudiés dans cette partie. Alors que le crâne fait intervenir le schème du visage lacunaire de manière explicite, la tête tranchée et le visage mort y font indirectement allusion tout en occultant son aspect troublant. Ces objets scéniques impliquent d'ailleurs une interprétation allégorique basée sur la justice poétique et la restauration de l'ordre culturel par l'intermédiaire d'un sacrifice rituel. Par contre, lorsque le crâne est mis en scène, ces thèmes ne peuvent pas être considérés comme un message univoque qui serait transmis au spectateur par la représentation théâtrale. La réception du spectacle oscille entre la réaction et l'accommodation au lieu de sublimer les affects dans un discours sur la mort et dans une codification esthétique.

Le crâne n'est donc pas un signe emblématique de mortalité. Mais il ne s'agit pas non plus d'un objet scénique destiné à éveiller un sentiment d'horreur. L'atrocité du théâtre tragique élisabéthain ou jacobéen peut s'exprimer d'une manière différente. C'est ce que montre un exemple cité par Theodore Spencer dans *Death and Elizabethan Tragedy* :

> In Massinger's *Duke of Milan*, Francesco rouges the cheeks of the [Duke's] wife's body and lips; his words, as he does so, are horrible. Then the Duke enters, and approaches his dead wife:
>
> > This hand seems as it was when first I kissed it,
> > Those lips invite too: I could ever feed
> > Upon these roses, they still keep their color
> > And native sweetness.

En note, l'auteur rapporte une mise en scène de cette tragédie datant de 1924 où la musique servait à atténuer l'horreur éveillée par ce dispositif : "Sir Nigel Playfair, who directed the production, [...] tried to tone down its effect by having soft music played while Francesco rouged the cheeks of Marcelia."[1] Je doute que cette manœuvre d'accommodation soit parvenue à son but. En effet, il y a ici quelque chose qui dépasse en horreur ce que les tragédies du corpus donnent généralement à voir.

Certes, à première vue, on ne voit guère de différence entre le crâne de *La Tragédie du vengeur* et la momie de *The Duke of Milan*. Les deux objets scéniques sont maquillés et déguisés ; les deux Ducs les embrassent. Mais est-ce vraiment la même chose ? La momie de *The Duke of Milan* associe le mort et le vif de manière très choquante. Bien que le spectateur sache qu'il s'agit d'un cadavre inanimé, il voit un personnage la traiter comme un être vivant et y investir un érotisme intense. Dans *La Tragédie du vengeur*, par contre, le traitement est plus subtil car la reconstitution de la personne aimée à partir d'une relique n'est pas un acte entrepris dans le but de guérir un homme de la démence qui l'habite. L'objectif du Vengeur n'est pas de soigner le Duc mais de le tuer après lui avoir révélé qu'il a embrassé un crâne. Cette scène nous montre une reconstruction artificielle du visage. C'est pourquoi la situation de transgression mise en place par le maquillage et le baiser est à la fois tragique et comique : elle peut situer le spectacle dans le contexte générique de la farce ou donner une mise en perspective métathéâtrale des tableaux scéniques de *memento mori*. Le cadavre mis en scène dans *The Duke of Milan* est simplement un objet horrible : il ne possède pas cette complexité sémiotique.

Cette complexité dépasse le contexte du théâtre tragique de la Renaissance tardive. On la retrouve par exemple dans la sculpture funéraire baroque. Selon Dominique Fernandez, cet art

---

[1] Theodore Spencer, *Death and Elizabethan Tragedy:A Study of the Conventions in the Elizabethan Drama*, New York, Pageant Books, 1960, p. 199.

donne lui aussi une présentation visuelle lacunaire de la mort. Comme le spectateur de théâtre, l'amateur de sculpture baroque veut avant tout être surpris et même choqué par l'impact affectif de l'œuvre. Mais l'aspect conventionnel des allégories de mortalité risque toujours de faire sombrer l'œuvre dans la platitude d'une illustration didactique. En décrivant un mausolée créé par le sculpteur pragois Ferdinand Maximilien Brokof, Dominique Fernandez établit une différence entre les œuvres qui représentent des crânes ou des squelettes et celles qui donnent à voir des êtres monstrueusement déformés de manière à donner une présentation hideuse de la mort :

> Le monument est fait d'une pyramide encastrée dans le mur, et de cinq statues [...]. Au pied de la pyramide, une femme assise soutient de sa main le comte mort ; elle presse contre sa poitrine la tête coiffée d'une perruque bouclée [et] soulève une couronne de chêne dont elle s'apprête à lui ceindre le front. Couronne de chêne et trompette, deux signes de la gloire : dans cette partie du monument, le sculpteur est resté conventionnel. [...] Notre œil s'arrête plein d'effroi sur le vieillard atroce qui veille à l'écart dans le coin droit, un pied appuyé sur la marche, un bras allongé vers le tombeau.
>
> Rarement on a exprimé avec autant de réalisme et de cruauté les ravages de l'âge : figure creusée jusqu'à l'os, dont le nez réduit à une arête effilée, le regard aveugle au fond des orbites semblables à deux trous, la bouche édentée à moitié recouverte par une barbe inculte, suggèrent le dernier degré de l'usure et de la destruction. [...] Voir un squelette saisir sa proie, comme dans les tombeaux de Bernini à Saint-Pierre de Rome, comme à Salem, permet au spectateur de se dire : je ne suis pas concerné. Point de crâne nu ici, point de tibias à découvert, point de cliquetis d'ossements, point de charge macabre. Rien de tout cet attirail à faire peur, qui n'impressionne plus à force de vouloir trop impressionner.[1]

Les formes lacunaires, à force d'être montrées, risquent de devenir des stéréotypes dénués de tout impact affectif. Mais celles qui évoquent la mort de manière plus allusive tout en se rapportant au même archétype conservent leur capacité à choquer un observateur. En effet, elles proposent une interprétation plus subtile des emblèmes de mortalité. Brokof est un sculpteur baroque tardif puisqu'il vivait au début du dix-huitième siècle. C'est assurément un trait de génie de sa part que d'avoir remplacé la forme squelettique traditionnelle par un horrible vieillard représentant le Temps. Comme le visage décomposé d'Isabelle de Portugal dans le tableau de Pietro Della Vecchia, ce personnage menaçant contourne l'obstacle des platitudes et des conventions en citant indirectement le visage lacunaire.

La tragédie élisabéthaine tardive a probablement rencontré un problème analogue à celui que pose Dominique Fernandez dans sa description. Comme on l'a vu, la présence scénique du crâne correspond à une vision de la mort problématique. Ce type de spectacle met en jeu le pouvoir déstabilisateur de la réaction affective en montrant au spectateur ce qui gît au-delà de ce registre culturel. Néanmoins, le crâne mis en scène peut perdre son impact affectif au bout d'un certain nombre d'itérations. Après un certain nombre d'apparitions dans une même

---

[1] Dominique Fernandez, *Le Banquet des anges : L'Europe baroque de Rome à Prague*, Paris, Plon, 1984, pp. 436-437.

représentation théâtrale, et aussi dans une série de pièces produite à une même époque, le public risque de ne plus se sentir "concerné" par la confrontation avec la mort. Par ailleurs, l'inscription scénique du crâne est indissociable d'un ensemble de conventions esthétiques et rituelles, ce qui peut favoriser ce sentiment de lassitude et d'indifférence. Ce décalage potentiel n'est pas l'aboutissement inévitable de la mise en scène du crâne dans le corpus, mais il en constitue tout de même un élément central. Il permet d'expliquer pourquoi les dramaturges les plus doués, Shakespeare et Webster, ont fini par remplacer ce type de dispositif scénique par des présentations allusives de la mort lacunaire, qui reprennent indirectement la forme du crâne au lieu de la mettre simplement en relief sur la scène.

Devant le crâne, les attentes du public ne sont pas simplement fondées sur l'encadrement allégorique du *memento mori* et du Monument, ni même par un simple désir voyeuriste et nécrophile. Elles se fondent aussi sur un esprit de mise à distance critique et d'ironie dramatique. C'est dans cette multiplicité que réside toute la complexité sémiotique de cet objet scénique lacunaire. Les principes sémiotiques dégagés dans cette partie correspondent par conséquent à deux manières de présenter la mort sur la scène tragique : un mode harmonisateur et un mode déstabilisant. Le premier utilise les allégories de mortalité afin de sublimer des tensions affectives du spectacle, alors que le second amplifie ces tensions en jouant sur l'aspect lacunaire du visage de la mort. Ce qui est apparemment contestable dans cette analyse, c'est que cette dichotomie a d'abord été dégagée dans l'art pictural, et qu'elle se rapporte à une période historique précise. Il peut dès lors sembler téméraire de considérer ces conclusions comme des invariants. Cependant, comme on l'a vu, toute présentation visuelle de la mort repose sur les principes sémiotiques fondamentaux définis par la réaction et l'accommodation. Ce n'est sans doute qu'à un stade relativement avancé de l'analyse perceptive que le spectateur inscrit le visage de la mort dans une composition allégorique.

Dans la partie suivante, les tragédies du corpus sont étudiées sous l'angle de la mise en scène afin de définir la manière dont elles traduisent la dichotomie de la mort maîtrisée et de la mort sauvage. Je me suis efforcé de dégager la manière dont la confrontation avec la mort vient s'y inscrire, tout en prêtant attention au cadre visuel de la représentation théâtrale, chaque fois que le document permet l'étude des costumes, des décors, des couleurs et des effets de lumière.

Résumé

Entre 1600 et 1620, le genre tragique élisabéthain a souvent recours à un emblème de *memento mori* : la confrontation de l'homme avec le visage de la mort. Cet emblème appartient à l'horizon culturel de l'époque : on le retrouve dans l'iconographie élisabéthaine et dans diverses pratiques culturelles de ce temps. Mais il se rapporte également à un registre archétypique. Le mot "skull", dans les textes dramatiques, tout comme le crâne dans les mises en scène, sont à la fois des signes scéniques de *memento mori* et des éléments sémiotiques instables. En amplifiant la dimension affective du spectacle, ces signes indiquent l'existence d'une mort ensauvagée, rebelle à tout encadrement allégorique. Cette dualité défait ironiquement l'image conventionnelle de l'homme face au visage de la mort.

Cette sémiosis ambivalente est étudiée dans cinq tragédies : *La Tragédie de l'athée*, *La Tragédie du vengeur*, *Hamlet*, *La Duchesse d'Amalfi* et *Le Roi Lear*.

Title : Facing Death in Late Elizabethan and Jacobean Tragedy : The Motif of The Man Contemplating a Skull in *The Atheist's Tragedy*, *The Revenger's Tragedy*, *Hamlet*, *The Duchess of Malfi* and *King Lear*.

Summary

Between 1600 and 1620, Elizabethan and Jabobean tragedy often focuses on a macabre stereotype – characters are shown staring at the face of Death. This stereotype is largely borrowed from the cultural setting of Shakespeare's day, which was dominated by the visual display of death, as defined in the *memento mori* conventions. Both the text and the staging of the tragedies of that age are concerned with staring at the Face of Death. The word "skull" and the stage property that corresponds to it cannot merely be considered as emblems of mortality, because they are both linked with the archetypes of Death. Indeed, these macabre signs regularly emphasize the spontaneous response to the staging of violence and death, so much so that they tend to unveil a death that refuses to be controlled by any emblematic setting or allegorical strategy. This ambivalent theatrical semiosis is studied in five tragedies : *The Atheist's Tragedy*, *The Revenger's Tragedy*, *Hamlet*, *The Duchess of Malfi* and *King Lear*.

Discipline : Langue et Littérature Anglo-Saxonnes

Mots-clé : tragédie, période élisabéthaine tardive et jacobéenne, crâne, *memento mori*, macabre, archétypes, réaction affective, visage lacunaire, confrontation, violence protoculturelle, Hamlet, mise en scène.