

Violence, justice et politique dans *Titus Andronicus*

François Lecercle
Université de Paris-Sorbonne (CRLC)

« Une des pièces les plus stupides et les moins inspirées jamais écrites » : cette célèbre formule de T. S. Eliot¹ est emblématique du peu d'estime dont *Titus Andronicus* a joui, auprès d'une critique qui a longtemps pensé l'exclure du corpus shakespearien, à cause de ses excès sanglants. Heureusement, la morgue du poète a fait long feu : depuis un demi-siècle, la tendance s'est renversée et la pièce jouit désormais des faveurs des metteurs en scène comme du public. Le retournement est complet : la réhabilitation actuelle est largement due à ce qui indisposait autrefois les critiques : le mélange du pathétique et du lyrique, du grotesque et du *gore*. Le spectaculaire sanglant, qui est encore plus développé que dans bien d'autres *revenge tragedies*, n'a pas toujours été honni : à une époque où les théâtres rivalisaient volontiers avec les combats d'ours et de chiens (le *bear-baiting*), il réussissait à accrocher les spectateurs. Assistant à une représentation privée en 1596, un précepteur français trouve la « monstre », c'est-à-dire le jeu des acteurs et les effets de spectacle, bien meilleure que la pièce elle-même². Aujourd'hui, les *striking effects* ont retrouvé leur attrait pour les spectateurs, et l'on taxe la pièce de « Tarantino play », quand on ne spéculé pas sur une « Quentin Tarantino phase » de Shakespeare³. S. Clark Hulse est allé jusqu'à faire, avec une certaine délectation, un

¹. « One of the stupidest and most uninspired play ever written », T. S. Eliot, « Seneca in Elizabethan translation » [1927], repris in *Elizabethan Dramatists*, Londres, Faber & Faber, 1963, p. 31.

². « On a aussi joué la tragédie de Titus Andronicus mais la monstre a plus valu que le sujet », lettre de Jacques Petit à Anthony Bacon, publiée (p. 107-8) in G. Ungerer, « Un Unrecorded Elizabethan Performance of *Titus Andronicus* », *The Shakespeare Survey*, vol. 14, 1961, p. 102-109. La représentation aurait eu lieu le 1er janvier 1596 dans la maison de son maître, Sir John Harrington, à Burley-on-the-Hill, à cent miles de Londres.

³. Voir, par exemple, R. A. Foakes, *Shakespeare and Violence*, Cambridge UP, 2003, p. 57.

savant calcul des atrocités : il compte 5,2 atrocités par acte, soit une tous les 97 vers⁴. Mais ce n'est pas seulement le sang qui a fasciné : la pièce a également profité des tendances récentes de la critique, au premier rang desquelles les *gender studies* – dont on sait l'importance dans le renouvellement des études shakespeariennes depuis quarante ans – qui se sont penchées en particulier sur les sévices infligés à Lavinia⁵. Plus récemment, est apparue, pour scruter ces mêmes excès, la *trauma theory*, non sans quelques effets caricaturaux⁶. Mais ce qui étonne, ce n'est pas que les vieux démons moralisants ou psychologisants renaissent sous des vêtements « modernes » mais que, dans la production critique récente, les implications politiques et juridiques de la pièce soient restées lettre morte, à de rares exceptions près. Elles sont pourtant assez évidentes, puisqu'elles s'affichent à des moments stratégiques de la pièce : le début et la fin.

De l'allusion politique à la leçon politique : les dessous d'une double succession

La pièce s'ouvre sur une question de succession : un empereur est mort et les prétendants s'affrontent. Le trône est offert par le peuple de Rome au général vainqueur qui n'en veut pas et qui désigne le fils aîné du mort. Vers 1592-94, un pareil début a de fortes résonances pour le public londonien puisque la question de la succession, qui a toujours été essentielle pendant tout le règne d'Elizabeth, se pose avec une acuité nouvelle. Elle devient même le problème politique le plus sensible du moment, qui fixe les angoisses sur l'avenir du royaume, car la reine, qui n'aura pas d'héritier, atteint un âge tel (elle a soixante ans en 1593) que le temps n'est pas loin où le trône sera vacant et où se posera un problème majeur de succession. Depuis l'élimination de Marie Stuart, en

⁴. S. Clark Hulse, « Wrestling the alphabet: Oratory and Action in *Titus Andronicus* », *Criticism*, 21, 1979, p. 107.

⁵. Voir, par exemple, le chapitre que C. Kahn consacre à la pièce dans son livre *Roman Shakespeare: Warriors, Wounds, and Women*, Londres et New York, Routledge, 1997 (chap. 3, p. 46-76). D. Willis donne une bibliographie assez fournie des études qui ont adopté ce point de vue dans la n. 2 de son article « "The Gnawing Vulture": Revenge, Trauma Theory, and "*Titus Andronicus*" », *Shakespeare Quarterly*, 53, 1, 2002, p. 21-52.

⁶. Dans l'article cité, D. Willis recherche – en vain – dans les personnages les traces d'un PTSD (post-traumatic syndrome disorder) et fait de la tragédie la « contribution de Shakespeare aux débats actuels » (p. 34).

1587, les prétendants se pressent. Même s'il est en principe interdit de soulever publiquement cette question douloureuse, les esprits s'agitent : on ne se prive pas de spéculer sur les successeurs possibles et sur les règles de succession à observer, voire à modifier. Sous le nom de « R. Doleman », des exilés catholiques publient à Anvers, en 1594-1595, une *Conférence sur la prochaine succession à la couronne d'Angleterre*⁷. Elle ne se borne pas à envisager les candidats possibles – dont sont fournis les arbres généalogiques – elle examine aussi les règles de succession souhaitables et elle fait l'histoire de la transmission du trône, sur plusieurs siècles, afin d'établir que les liens du sang ne sont pas le critère unique et absolu et qu'on a eu, dans le passé, des raisons légitimes d'écarter le plus proche héritier. Dans ce contexte, la situation que présente la pièce, en son début, entretient un rapport assez clair avec celle de l'Angleterre. Dans la Rome barbare, un trône est vacant, qui doit être pourvu selon l'avis du peuple, en l'absence de toute règle de transmission héréditaire. Le trône est offert par les Romains à celui qu'ils jugent le plus méritant, le vieux général qui a protégé Rome, mais l'élu le refuse en désignant celui qui, pour les règles successorales modernes, est l'héritier légitime : le fils aîné de l'empereur mort. C'est exactement le contraire de ce qui pourrait se passer à la mort d'Elisabeth, où le peuple n'a pas droit au chapitre et où il y a, en principe, des règles héréditaires, mais sans personne qui puisse se réclamer d'une ligne directe. Ce double jeu – une question semblable, une situation inverse – est sans doute destiné à susciter, dans le public, un sentiment contradictoire : sous l'exotisme affiché du monde romain, les spectateurs peuvent percevoir des préoccupations étrangement proches. Ce peut être une façon de donner plus de relief aux questions politiques et de faire comprendre au public que cette fable outrageusement fictive lui parle, en sous-main, de choses familières.

⁷. *A conference about the next succession to the crowne of Inghland diuided into two partes. Where-of the first conteyneth the discourse of a civill lawyer, how and in what manner propinquity of blood is to be preferred. And the second the speech of a temporall lawyer, about the particuler titles of all such as do or may pretende within Inghland or without, to the next succession. Where unto is also added a new & perfect arbor or genealogie of the discents of all the kinges and princes of Inghland, from the conquest unto this day, whereby each mans pretence is made more plaine (...)*Published by R. Doleman, [Anvers, A. Conincx], 1594 [=1595]. L'auteur est probablement le jésuite Robert Persons (ou Parsons) mais on l'a parfois attribué à William Allen.

Le début fonctionne donc comme un signal : le spectateur est mis en alerte, sensibilisé, tout à la fois, aux allusions que la fable romaine peut faire au présent et à l'importance qu'y prend le questionnement politique. Pourtant, une fois la transmission du pouvoir assurée, les allusions au présent et la réflexion politique explicite sont comme mis en sommeil, du moins jusqu'à la fin de la tragédie où, la vengeance ayant fait son œuvre, la dynastie régnante est évacuée, si bien que l'on renoue avec la question initiale. La tragédie adopte ainsi une forme cyclique : le début et la fin se répondent puisque la fin « parachève » la passation de pouvoir amorcée au début en accomplissant ce qui aurait dû advenir dès le début : Lucius hérite du pouvoir que son père avait refusé. Etrange croisement : Saturninus, qui n'aurait pas dû succéder à son père, obtient le trône mais il est finalement éliminé et l'empire est transmis au fils de celui qui aurait dû l'avoir mais l'avait refusé. La transmission du pouvoir semble régie par un principe d'élection qui, dans les faits, se transforme en succession patrilinéaire : on offre le trône à celui qui a le mieux mérité de la patrie, mais c'est en fin de compte le fils qui succède au père. L'intrigue n'avait donc ouvert qu'une parenthèse qui se referme : le refus de Titus est comme effacé par l'accession de Lucius au trône.

Il ne faudrait pas en conclure que la fin est l'aboutissement naturel du début car si l'intrigue forme boucle, c'est au prix d'un renversement de situation : au départ vaincus, les Goths se retrouvent vainqueurs. Au début, Titus les amène enchaînés ; à la fin, ils investissent Rome, avec Lucius à leur tête. Ce n'est, du reste, que l'un de ces retournements dont l'intrigue est prodigue : Tamora, reine des Goths, passe de la condition de captive à celle d'impératrice, tout comme Lucius, le Romain, prend la tête de l'armée que Rome vient de défaire. L'intrigue est le produit d'une succession d'inversions du rapport des forces : en refusant l'empire, Titus donne à Tamora les moyens d'écraser les Andronici, ce qu'elle fait jusqu'à ce que Titus retourne la situation en provoquant un carnage général.

En multipliant, comme à plaisir, renversements et inversions, la pièce ne répond pas au goût de la symétrie, car ces parallélismes sont trompeurs. En effet, si le début et la fin posent la même question, celle de la succession, c'est sur des bases tout autres, car il y a trois différences majeures. La première est les conditions de la vacance du pouvoir : dans

un cas, l'empereur est mort de mort naturelle⁸ ; dans l'autre il vient d'être assassiné. La seconde est la règle successorale : l'élection au mérite est, au début, déviée par un principe héréditaire, tandis qu'à la fin, elle est respectée, même si une forme indirecte de principe héréditaire est réintroduite par l'élection du fils de Titus. La dernière différence est le rapport des forces en présence : au départ, Rome triomphe sans partage, tandis qu'à la fin, une armée ennemie a investi Rome et sa présence est discrètement rappelée.

Dans les deux cas, le même principe préside à la transmission du trône : le pouvoir doit aller à celui qui le mérite. Mais au début, Titus se dérobe et propose le fils aîné de l'empereur mort. A la fin, il n'y a plus d'héritier qui puisse se prévaloir d'un droit successoral. C'est donc le « meilleur » que le peuple de Rome désigne en Lucius : la fin rectifie une élection qui, au début, avait été déviée par la volonté même de l' élu. Elle consacre le triomphe du principe électif : toutes les voix concordent pour célébrer en Lucius celui qui a le plus mérité de la patrie. Après que Marcus et un « Roman Lord » ont identifié les malheurs de la famille Andronicus à ceux de Rome, c'est Lucius lui-même qui montre ses « cicatrices » comme preuve des souffrances endurées dans l'intérêt de Rome⁹. Cette opération d'autocélébration est parachevée par Marcus qui exhibe l'enfant de Tamora et d'Aaron comme preuve de la vilenie du camp adverse et de la justesse de la cause des Andronici¹⁰. Cette stratégie collective est efficace : Aemilius conclut en désignant Lucius comme empereur (v. 136-9) pour le faire aussitôt acclamer par la foule des Romains, dans une salutation (« Lucius, all hail, Rome's royal emperor ! »), répétée deux fois (v. 140, 145), qui a valeur d'institution du nouvel empereur¹¹.

⁸. Ce n'est pas dit explicitement, mais il n'y a aucune allusion à une mort violente.

⁹. « My scars can witness, dumb although they are / That my report is just and full of truth » (« Mes cicatrices, pourtant muettes, seront témoins que mon récit est juste et véridique », V, 3, 113-114). Je suis l'éd. Bouquins, *Tragédies*, vol. 1, Paris, Lafont, 1995.

¹⁰. V, 3, 66-135. Le plaidoyer est à deux ou trois voix : Marcus (66-71) relayé ou non par un seigneur romain (72-94, éd. Fol., le Q1 donne ces vers à Marcus), puis Lucius (95-117) avant que Marcus ne conclue (118-135).

¹¹. M. E. Smith se trompe quand elle affirme qu'il n'est pas encore empereur et n'a aucune légitimité pour ordonner la mise à mort d'Aaron, voir « Spectacles of Torment in *Titus Andronicus* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 36, 2, 1996, p. 322. Comme on le verra, il ne s'agit pas d'un détail.

La machinerie rhétorique est parfaitement huilée : cette élection se déroule comme dans un rêve. Il n'y a qu'un grain de sable, l'offre faite par Marcus de mettre brutalement fin à leur lignée : le peuple n'a qu'un mot à dire pour que les Andronici se précipitent dans le vide (v. 130-3). Cette référence au fonctionnement de la justice romaine, à l'époque archaïque, où l'on précipitait les condamnés du haut de la Roche Tarpéienne, est la seule allusion, très indirecte, à ce petit fait dérangent que le candidat à l'empire, promptement plébiscité par le peuple de Rome, est l'assassin de l'empereur.

Il l'a, certes, tué à chaud, en réaction au meurtre de son père (V, 3, 65). Mais Saturninus, lui-même, tue Titus (v. 64) parce que celui-ci vient d'assassiner l'impératrice (v. 62). L'avalanche des meurtres ne suffit pas à innocenter Lucius : la passion filiale ne justifie pas le meurtre d'un prince qui, de surcroît, n'était pas manifestement complice des crimes de son entourage. Même manipulé par ses proches, Saturninus n'est pas un monstre à abattre : s'il a condamné à mort les fils de Titus (II, 3, 303), c'est imprudemment mais de bonne foi. Certes, au quatrième acte, exaspéré par les accusations de Titus, il songe à le frapper de sa vindicte (IV, 4, 51-8), mais il ne passe pas à l'acte, car Lucius approche de Rome avec les Goths. Lucius n'est donc pas ce libérateur qu'un monarchomane pourrait appeler de ses vœux, car Saturninus n'est pas un usurpateur ni, à la différence de son entourage, l'un de ces tyrans dont Juan de Mariana justifiera l'assassinat¹². L'élection de Lucius, acquise comme dans un rêve, « oublie » donc le régicide, comme elle omet de souligner un autre détail tout aussi important : l'heureux élu a la force pour lui.

Ce second détail est sans doute plus évident à la représentation si, comme il est probable, les Goths ont quelques représentants sur scène. Mais on n'a pas besoin de cette présence physique pour apprécier le récit de Lucius à sa juste valeur. Car, dans son discours, celui-ci rapporte l'épisode où, banni, il est allé trouver les Goths qui, mus par ses pleurs, ont miraculeusement épousé sa cause et celle de Rome (V, 3, 104-11). Du coup, les intérêts du banni passé à l'ennemi se confondent avec ceux

¹². Dans son *De rege et regis institutione* (1598), dédié à Philippe III, le jésuite espagnol envisage les deux conditions nécessaires pour qu'on puisse abattre un roi légitime : qu'il dépasse toute limite dans l'oppression et qu'il mette en danger le bien commun, et, même dans ces cas, le régicide est un ultime recours, quand les sujets rassemblés l'ont mis en garde ; si le tyran persiste, n'importe quel sujet peut frapper, pourvu que ce soit ouvertement et non par ruse.

de Rome et la trahison peut être réécrite en entreprise de salut public. Ce plaidoyer habile métamorphose tout : la cause privée de Lucius et des Andronici devient cause publique et le traître régicide un sauveur de la patrie. Lucius démontre ainsi qu'il a le droit pour lui en sous-entendant qu'il a la force. Pour éviter d'agiter trop évidemment la menace d'une armée de Goths aux ordres de son neveu, Marcus achève le plaidoyer familial en offrant le sacrifice collectif des Andronici. Assortie au discret rappel de la présence ennemie, cette offre est une façon habile de s'assurer l'impunité. Du coup, la scène se transforme en leçon sur la légitimation du coup d'Etat.

La transformation de la vengeance en justice

Cette leçon discrète sur l'art de légitimer un coup de force n'épuise pas le sens politique de la fin : la pièce développe aussi, en sous-main, une véritable théorie de la vengeance qui anticipe sur celle que Roger Bacon développera dans l'un de ses *Essays* [1597], « Of Revenge », paru dans la troisième édition du recueil, en 1625. Bacon, dans ce petit texte, aussi percutant qu'énigmatique, définit la vengeance comme une « justice sauvage » (*wild justice*). La vengeance est bien une forme de justice, mais elle est « sauvage », en ce que, en aiguisant la rage d'un justicier qui se laisse déborder par ses passions, elle conduit à un état de régression politique où les hommes s'entre-déchirent. Bacon part d'un principe de la culture chrétienne, valable aussi bien dans le Nouveau Testament, qui préconise de tendre l'autre joue, que dans l'Ancien, où le Dieu de colère s'en proclame unique détenteur de la vengeance (« Vengeance is mine », dit la *King James version*)¹³. La vie sociale n'est possible que si les individus remettent à une puissance supérieure le soin d'arbitrer et de régler les différends. La vengeance est condamnée car elle aboutit inévitablement au règne de la force brute : si deux parties en conflit ne s'en remettent pas à une puissance tierce, capable de peser les torts et de prescrire les réparations nécessaires, elles s'exposent à aller, de rétorsion en rétorsion, vers un carnage qui n'aura de fin qu'avec l'élimination complète des parties. Néanmoins, ajoute Bacon, la vengeance répond à un besoin, dans deux conditions : quand, défailante, la loi ne permet pas de réparer un dommage ou bien quand la vengeance,

¹³. Le texte de *Deut.* 32, 35 est, dans la version de 1611, « To me belongeth vengeance », repris par *Rom.* 12, 19 en « Vengeance is mine, I will repay, says the Lord ».

s'exerçant contre le prince, devient publique, c'est-à-dire quand elle abat la tête même de l'Etat, privant l'adversaire de tout moyen de se venger ou de recourir à une puissance tierce.

La fin de *Titus Andronicus* devance la théorie baconienne, comme l'attestent les deux actions auxquelles se livre successivement Lucius, dès qu'il obtient le pouvoir. La première est présentée comme une parenthèse privée : avant de se consacrer aux devoirs de sa nouvelle charge, Lucius demande en effet la permission de régler une « lourde tâche » que la « nature » lui impose (« But, gentle people, give me aim awhile / For nature puts me to a heavy task », V, 3, 148-149). Il se livre en effet à un acte de piété filiale et familiale, en rendant hommage à son père mort. Il amorce donc une déploration collective où trois générations successives pleurent Titus : son oncle Marcus, Lucius lui-même et son fils, le jeune Lucius. Ils font l'éloge du mort, en sacrifiant à la part d'amnésie et d'édulcoration qu'implique un éloge funèbre : en présentant comme un tendre père celui qui, pendant la pièce, a massacré deux de ses enfants, ils célèbrent le mort pour les qualités que, précisément, il n'avait pas.

Après ce sacrifice à la *pietas* familiale, Lucius passe de la sphère privée à la sphère publique. Il inaugure son règne par un premier acte politique, qui est une décision de justice : il condamne Aaron à mourir de faim, enterré jusqu'à la poitrine – et livré sans doute au soleil et aux vautours. Mais un tel acte ne relève pas uniquement de la sphère publique, car le privé fait discrètement retour, puisque Lucius cumule deux rôles distincts. Le premier rôle est celui, privé, de vengeur. En effet, l'ennemi public que Lucius envoie à la mort, Aaron, est, avec son tout jeune fils¹⁴, le seul survivant du clan ennemi. C'est donc en rejeton de la lignée des Andronici, que Lucius extermine le dernier complice de Tamora. Le deuxième rôle est celui, public, de restaurateur du droit et de la justice. Montant sur le trône que son père avait refusé, Lucius inaugure le règne de la Loi retrouvée et met un terme au règne de la force brute. Il avait apparemment déjà clos le cycle de la vengeance, en tuant Saturninus par un meurtre commis à chaud qui différait des assassinats planifiés de son père. Il trouve le moyen de parachever la vengeance en lui donnant l'allure d'un acte judiciaire, portant sur les morts aussi bien que sur les vivants : il condamne à une mort atroce l'« exécration

¹⁴. Le nouveau né que Marcus vient d'exhiber comme preuve de l'infamie de Tamora (V, 3, 118-120).

scélérat » qu'est Aaron (« *execrable wretch*, V, 3, 176) et il punit Tamora par-delà la mort, en abandonnant son corps aux bêtes sauvages, tout en prescrivant, pour son père, sa sœur et l'empereur qu'il a lui-même éliminé, les rites funéraires d'usage (V, 3, 190-199).

On peut dire que c'est précisément là que réside sa force : de la logique folle d'un père emporté par ses passions frénétiques, on passe à la logique politique d'un fils qui réussit à transformer la vengeance privée dont il hérite en une vengeance d'Etat, c'est-à-dire en un acte de justice. Sa stratégie relève d'une double ruse. D'une part, il sert ses intérêts privés en tuant l'empereur et en achevant d'éliminer le clan ennemi, mais il se réclame pour cela de l'intérêt public : il se fait élire au nom des intérêts de Rome. D'autre part, il rend hommage à la loi : pour prix du tyrannicide, Marcus met leurs têtes en jeu. Mais l'offre est pipée, car Lucius a la force pour lui : les Romains seraient mal avisés de lui refuser le trône. Fatale pour le père, la vengeance est, comme dit Bacon, « *fortunate* » pour le fils, parce que, renversant le rapport de force, il a réussi à donner à une vengeance privée les apparences d'une vengeance publique. Il restaure un Etat garant de la justice (c'est du reste la fin ordinaire d'une *revenge tragedy*). La vengeance se retourne donc en nouvelle forme de justice.

Impuissant à obtenir réparation des tenants du pouvoir, un Titus éperdu ne pouvait que s'abandonner à un désir régressif de carnage. Quand il découvre le corps mutilé de sa fille (III, 1), Titus ne réclame plus la justice, il appelle de ses vœux un désastre général. Il n'appelle pas la punition sur ses ennemis, il dresse des plans pour aller plus loin dans le malheur (« *plot some device of further misery* », III, 1, 134). Il s'abandonne à une *wild justice* qui, au lieu de mesurer les délits et les peines, répudie toute règle et toute mesure pour semer l'horreur sans discrimination et qui, selon l'habitude de la *revenge tragedy*, finit par engloutir le justicier aussi bien que son adversaire. Le fils, lui, sait mener à bien l'entreprise du père en la réintégrant dans les formes – et les règles formelles – de la justice d'Etat. S'il le peut, c'est qu'il a su s'emparer de cet Etat que son père avait imprudemment refusé. Du coup, la tragédie esquisse une double leçon pratique : sur l'art de donner à une vengeance les apparences de la justice et sur l'art de légitimer les coups d'Etat. Les deux sont liées : pour transformer la *wild justice* en justice officielle et réglée, il suffit au vengeur de s'emparer du pouvoir. Pour légitimer ce coup d'Etat, il faut se proclamer sauveur de la patrie et, tout en signalant discrètement qu'on a la force pour soi, offrir de payer pour ses crimes,

afin que, passant pour une preuve d'intégrité, ce geste vous qualifie comme digne de succéder au prince que vous avez assassiné¹⁵.

***Querela justitiae* et épistémologie juridique**

Les allusions à l'avenir de la couronne anglaise n'ont donc pas été totalement oubliées dans les méandres de l'intrigue : la politique revient en force, à la fin, sous forme de leçon subreptice. Cette double leçon, baconienne et machiavélienne, est assez claire : de justice sauvage, la vengeance peut se transformer en justice de plein droit, si elle sait convertir un coup d'Etat en salut public.

La justice n'est pas simplement au service du propos politique, elle est un élément central de la tragédie. C'est du reste une caractéristique des *revenge tragedies* que de situer leur intrigue dans un monde où la justice est bafouée ou pervertie : les héros sont acculés à prendre en main leur vengeance faute de pouvoir faire appel à des autorités corrompues. Le schéma est en place dès la première grande *revenge tragedy* anglaise, *The Spanish Tragedy* (ca 1587)¹⁶. Le héros, Hieronymo, est *Knight Marshal of Spain*, c'est-à-dire qu'il est à la tête de la justice du royaume, mais, son fils ayant été assassiné par le neveu du roi, il n'a pas d'autre recours, pour obtenir réparation, que d'ourdir une intrigue tortueuse. Pour faire éclater l'impuissance de l'appareil judiciaire dont il a la charge, il déchire les documents remis par des plaignants qui voyaient en lui leur ultime recours (III, 13). On retrouve dans *Titus Andronicus* une telle *querela justitiae*, Titus éprouvant également le besoin de proclamer

¹⁵. La critique a hésité, vis-à-vis de la prise de pouvoir de Lucius entre des options qui me semblent également réductrices. Ainsi, G. K. Paster y voit la simple continuité de l'action de Titus : « Instead of a new order for Rome, there is only a solemn restoration of the old under Lucius, whose merciless disposition of Aaron and Tamora echoes his father's actions early in the play » ("To Starve with Feeding : Shakespeare's Idea of Rome" [extraits de *The Idea of the City in the Age of Shakespeare*, Athens, U of Georgia P, 1986], in P. C. Kolin, ed. : *Titus Andronicus, Critical Essays*, New York, London, Garland, 1995, p. 230). G. M. Kendall y voit, contre la restauration de l'ordre, habituelle à la fin de la tragédie shakespearienne, un suspens indéfini, un Etat à jamais fragmenté, à cause des plaintes d'Aaron : « "Lend me thy Hand": Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly*, 40, 3, 1989, p. 316. Dans la vieille tradition moralisante de la critique shakespearienne, D. Wilber y voit une restauration du bien, « Rape and Revenge in *Titus Andronicus* », *English Literary Renaissance*, 8, 1978, 159-82.

¹⁶. T. Kyd, *The Spanish Tragedy*, ed. J. R. Mulryne, Londres, The New Mermaids, 1974 [1970]. Datée de ca 1587, c'est la première grande *revenge tragedy*.

hautement la faillite de la justice. Dans une scène où, comme Hieronymo, il semble sombrer dans le délire, il lance vers les dieux des flèches où il a embroché des missives déplorant la fuite d'Astrée, déesse de la justice (IV, 3). Mais Shakespeare ne se borne pas, comme Kyd, aux déplorations habituelles et sa pièce arbore des préoccupations juridiques qui vont nettement plus loin que d'habitude.

Quelques critiques y ont été sensibles, au premier rang desquels Lorna Hutson, qui voit dans la tragédie une réflexion sur l'épistémologie juridique¹⁷. Selon elle, la pièce développe en filigrane une réflexion sur la preuve, le témoignage et la probabilité, notamment lorsque les Andronici s'interrogent sur une vérité que, interdite de parole et presque de geste, Lavinia essaie de signifier sans pouvoir la dire : amputée et muette, elle produit des signes incertains, devant une famille aussi perplexe qu'affligée. Les tâtonnements des proches, leurs conjonctures et suppositions renvoient obscurément aux débats des juristes sur la difficulté de la preuve et sur la fiabilité problématique des témoignages¹⁸. La récurrence de ces doutes suffit à donner à l'intrigue un tour juridique. Mais les choses se précisent après le carnage final : l'intrigue prend une allure explicitement juridique avec le plaidoyer que Lucius et Marcus développent devant les Romains. Ils s'efforcent de se présenter en témoins crédibles et ont recours aux arguments attendus dans un procès : ils brandissent, avec l'enfant d'Aaron, des preuves de ce qu'ils avancent (V, 3, 118-121) et ils invoquent le témoignage d'Aaron (v. 122-123), que Marcus fait chercher (v. 141 sq.). L'action prend alors des airs de procès d'assises déplacé, où les Romains, tout comme le public de théâtre, se retrouvent en position de jurés.

On pourrait, en vérité, élargir encore la perspective de Lorna Hutson. Comme beaucoup de *revenge tragedies*, la pièce multiplie les séquences judiciaires. On en rencontre successivement quatre : la mort de Bassianus, immédiatement suivie de l'exécution de deux innocents, les fils de Titus (II, 3), la mort du « rustre » (*clown*), pendu pour un crime qui n'est jamais nommé (IV, 3-4), le procès des Andronici, à la fin, qui se conclut par l'élection de Lucius et enfin celui d'Aaron qui, avec le jugement *post mortem* prononcé par Lucius, termine la tragédie. Une telle succession d'affaires judiciaires est assez courante dans les *revenge*

¹⁷. « Rethinking the "Spectacle of the Scaffold": Juridical Epistemologies and English Revenge Tragedy », *Representations*, 2005, 89, p. 30-58.

¹⁸. Cela se produit à deux reprises au moins : III, 1, 65-149 et III, 2, 35-45.

tragedies, qui fondent souvent leur *querela justitiae* sur une série de procès plus ou moins dévoyés. *The Spanish Tragedy* déploie même un arsenal bien plus impressionnant, avec des actions judiciaires qui se prolongent et s'entrecroisent jusqu'à former de véritables petites intrigues secondaires¹⁹. Dans *Titus Andronicus*, les séquences sont plus réduites et la série plus limitée, mais elle est plus parlante. Il vaut la peine de la considérer, sans m'attarder sur le procès des Andronici, que j'ai déjà largement analysé.

Deux dénis de justice : le « procès » Bassianus et la mort du *clown*

La condamnation des fils de Titus à mort est un modèle de procès truqué. La victime est découverte dans une fosse, en compagnie de ses prétendus assassins (II, 3, 246-252), qui avaient été attirés dans le piège par Aaron (v. 192-194). Ensuite les preuves s'accumulent : la fausse lettre apportée par Tamora (v. 264-267), la bourse enterrée par Aaron, bien avant le meurtre (v. 1-9) et qu'il « découvre » au moment opportun (v. 280). Devant l'accumulation des preuves, Saturninus conclut promptement à la culpabilité (v. 292), en dépit des supplications de Titus. Il annonce un supplice à la mesure du forfait (v. 285) en se donnant le temps de la réflexion – Shakespeare imaginant ce délai pour permettre à Aaron d'ourdir la ruse qui privera Titus d'une de ses mains (III, 1, 185-190). Ce déni de justice déclenchera les plaintes de Titus, qui s'en prend à Saturninus (IV, 3, 18-24), mais il a tort car, si des innocents ont été décapités, ce n'est pas que l'empereur ait sciemment bafoué la justice, c'est que, trop crédule, il a été victime des apparences : les preuves ont été fabriquées (la lettre) et les investigations habilement aiguillées vers des indices soigneusement préparés (la bourse). La justice n'est pas corrompue, elle est seulement manipulée.

La seconde affaire, celle du *clown*, au quatrième acte, aboutit également à un déni de justice mais par un processus infiniment plus complexe et énigmatique. Pourtant, l'épisode est bref et apparemment

¹⁹. Dans la *Spanish Tragedy*, la série commence dès l'ouverture, avec le passage d'Andrea devant le tribunal des Enfers (I, 1). Viennent ensuite l'affaire d'Alexandro, accusé de trahison devant le vice-roi de Portugal (I, 3), puis celle du meurtre d'Horatio (II, 4), sur laquelle se greffe le meurtre de Serberine, suivi du procès de Pedringano (III, 3 sq.), ensuite le recours des trois plaignants dont Hieronymo déchire les documents (III, 13) et, pour finir, la tragédie se conclut sur le jugement de Hieronymo (IV, 4). Ces affaires mobilisent indices, preuves et témoignages, le plus souvent problématiques ou truqués.

simple. Le « rustre », personnage comique, entre en scène à la fin de la scène des flèches, avec un panier de pigeons à la main : il compte ainsi soudoyer un juge au forum pour sauver son oncle, pris dans une rixe. Titus l'arrête et lui confie une supplique, enroulée autour d'un couteau (IV, 3, 77-109). Quelques instants plus tard, le *clown* arrive à la cour, donne la supplique à Saturninus qui la lit et qui, sans le moindre commentaire, l'envoie pendre (IV, 4, 39-47). Il est aussitôt emmené, à peu près inconscient de ce qui lui arrive. Le procès est si expéditif et caricatural qu'il a suscité la perplexité des rares critiques dont il a attiré l'attention. Il est désarmant parce qu'il ne mène à rien : le rustre quitte la scène sans susciter la moindre réaction ni laisser de trace, aucun personnage ne faisant ensuite allusion à lui²⁰. Le critique qui a fait le plus de cas de l'épisode est Francis Barker, qui le met en rapport avec la violence des pratiques judiciaires élisabéthaines : cette mise à mort brutale renverrait le spectateur aux habitudes d'une justice qui, sous des apparences de mansuétude, exécute un nombre exorbitant de victimes par an²¹. L'Angleterre, en effet, se targue de ne pas avoir recours à la torture, mais elle pratique la « peine forte et dure » où l'inculpé qui n'avoue pas meurt lentement étouffé sous des poids qu'on dépose progressivement sur sa poitrine. Si brutal et radical que puisse paraître le traitement infligé au *clown*, la violence de théâtre n'est rien à côté de l'ordinaire de la justice royale.

Lorna Hutson fait valoir à juste titre que l'épisode n'a rien d'inintelligible. Saturninus fait pendre le rustre juste après s'être plaint des motivations politiques de Titus qui, dans sa « folie », envoie des flèches aux Dieux. L'exécution immédiate du messenger est donc, pour L. Hutson, la preuve qu'il n'y a pas de justice à Rome où un règne de terreur fait taire l'opposition²². De fait, la mise à mort du *clown* confirme les plaintes de Titus : il n'y a pas de justice dans une Rome où on condamne sans même dire pourquoi. Mais l'épisode va bien plus loin que

²⁰. Certains esquissent une interprétation, sans qu'elle mène nulle part. Ainsi, M. Hunt, dans « Compelling Art in *Titus Andronicus* », *Studies in English Literature, 1500-1900*, 28, 2, 1988, p. 197-218, en fait une sorte de « martyr » (p. 204-206), mais sans rien tirer de cette hypothèse.

²¹. F. Barker, chap. « A Wilderness of Tigers. *Titus Andronicus*, anthropology and the occlusion of violence », p. 143-206, in *The Culture of Violence, Essay on Tragedy and History*, Manchester UP, 1993, voir en particulier p. 191 sq.

²² L. Hutson, art. cit., p. 51-52.

ne le pense L. Hutson, car l'exécution n'est pas simplement un acte de terreur : elle répond à des déterminations qui, à y regarder de près, sont beaucoup plus compréhensibles qu'on ne l'imaginerait à première vue.

L'épisode du *clown* donne à la justice plusieurs visages successifs. Au départ, on découvre un visage réaliste : en allant au forum avec son panier de pigeons, le rustre manifeste qu'on est dans l'univers de la corruption ordinaire, où la faveur d'un juge s'achète de menus cadeaux. Mais quand il arrive devant l'empereur, la justice prend un visage à la fois monstrueux et farcesque, avec un Saturninus qui a des allures de Père Ubu mutique : l'empereur rend un arrêt aussi brutal qu'immotivé et, en décrétant une sanction totalement arbitraire, il ramène la justice à une pure fonction d'élimination, fondée sur la seule volonté du prince. Aucun chef d'accusation n'étant formulé, on ne sait même pas ce qu'a fait le condamné, on n'a pas même l'idée qu'il ait pu transgresser la loi.

Cette première impression, à la réflexion, ne tient pas : il ne s'agit pas simplement d'un acte de terreur car cet ordre qui ne s'embarrasse d'aucune motivation, ne naît pas du caprice d'un prince cruel, il répond à une double détermination. Pour le comprendre, il faut saisir ce que signifie le message confié au *clown* dont, en principe, on ne sait rien car ni celui qui l'écrit (Titus), ni celui qui le lit (Saturninus), n'en disent mot. Le sens en est pourtant facilement déchiffrable, car le couteau enroulé dans une supplique évoque irrésistiblement un épisode antérieur, où Titus avait envoyé aux fils de Tamora des armes accompagnées de deux vers d'Horace (IV, 2, 5-28). A cette occasion, Chiron et Démétrius avait identifié la citation sans en saisir le sens, ils s'étaient réjouis du cadeau, tandis que, plus avisé, Aaron déchiffrait en aparté l'accusation : par ce moyen indirect, Titus signifiait qu'il avait identifié les auteurs du viol²³. La supplique est, à l'évidence, la répétition du message envoyé aux assassins violeurs : elle est une accusation menaçante et voilée, d'avoir commis le crime ou, tout au moins, de s'en être fait le complice en condamnant des innocents.

Saturninus réagit à cette menace en envoyant pendre le messager. S'il ne frappe pas le véritable responsable, ce n'est pas par erreur, c'est

²³. La citation d'Horace dit, en substance, qu'un innocent n'a pas besoin d'armes. Pour faire bonne mesure, le jeune Lucius, qui apporte les armes, dit en aparté que les fils de Tamora sont identifiés comme les violeurs. Ce message énigmatique est donc déchiffré deux fois, par Lucius et Aaron, à l'inverse de la supplique du *clown*, qui n'est jamais commentée.

faute de pouvoir le frapper, car il ne peut se permettre de s'en prendre à lui. Pourtant, c'est contre Titus qu'il se répandait en imprécations, juste avant que le *clown* ne lui apporte le message. Mais il ne le faisait qu'en privé, méditant devant ses proches une vengeance qui n'osait pas encore éclater (IV, 4, 1-38). Après la sortie du *clown*, il donne libre cours à sa colère (IV, 4, 48-58) : il menace d'exterminer Titus, ce « *sly, frantic wretch* » (v. 57), ce misérable, ce fou, aux manœuvres tortueuses. Mais l'arrivée d'Aemilius met aussitôt un frein à ce débordement en annonçant que Lucius approche de Rome, à la tête de l'armée des Goths. Saturninus se laisse donc aisément convaincre de rentrer sa colère et de parlementer avec un ennemi auquel il serait imprudent de s'en prendre ouvertement, car il bénéficie de soutiens extérieurs (l'armée des Goths) et intérieurs (la sympathie des Romains). Dans ces conditions, l'exécution du *clown* n'est plus exactement un débordement de sauvagerie, elle est le produit d'un compromis entre la rage d'un prince, qui voit sa justice bafouée, et la conscience aiguë d'un rapport des forces défavorable.

Ce déni de justice est donc le produit de deux logiques. D'un côté, le réalisme politique : le *clown* est un bouc émissaire, qui paie pour son commanditaire, qu'il serait trop dangereux d'attaquer directement. De l'autre, une réaction d'humeur, mais qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'est pas la rage aveugle d'un autocrate. Saturninus, en effet, n'est pas un tyran qui ne connaît aucun frein : s'il a envoyé à la mort les fils de Titus, c'est qu'il les croyait coupables. En faisant pendre le *clown*, il ne cède ni à un caprice ni à une pulsion sanguinaire : il ne trouve pas d'autre moyen de rétorquer aux attaques de Titus. Il s'indigne que celui-ci puisse impunément bafouer la majesté impériale et la justice, en « méprisant à ce point » l'empereur « pour avoir rendu une justice impartiale » (« *for the extent / Of egall justice used in such contempt* », IV, 4,3-4). A ces attentats, il répond par un acte qui redonne à la justice un visage de terreur. La brutalité de l'exécution est à la mesure du crime de lèse-majesté.

On découvre ainsi un autre visage de la justice : non pas exactement celui de l'arbitraire absolu mais celui de l'exception. Saturninus fait peser sa puissance souveraine avec une violence qui ne s'embarrasse plus de la moindre justification mais, par le choix de la victime, il montre bien que sa puissance est loin d'être aussi absolue qu'il le voudrait. La justice a beau se dispenser de toute référence à des normes et à un droit, elle n'obéit pas à la seule volonté de puissance du prince, prisonnière qu'elle est du rapport des forces en présence.

Il y a ainsi une progression d'un procès à l'autre : avec le *clown*, le déni de justice n'est pas l'effet d'une défaillance du juge, c'est un acte rationnel, qui vise à restaurer, dans la terreur, la majesté du pouvoir, en faisant dévier, par calcul, le coup sur un comparse. Ainsi s'esquisse une leçon juridique : comme la politique, la justice est affaire de rapport de forces.

Le vent du réel : le *dying speech* d'Aaron

Le troisième procès, celui des Andronici, met en évidence le rapport des forces qui détermine l'issue de l'affaire. La leçon juridique devient évidente, en même temps que la leçon politique qui en est l'autre face. La pièce s'achève dans une sorte de réalisme machiavélien : le bien de l'Etat et le sens de la justice ne sont que des noms qu'on donne à la loi du plus fort.

Il est inutile de revenir sur le procès des Andronici, mais il vaut la peine de s'attarder sur la dernière affaire, le procès d'Aaron qui, à l'extrême fin, inaugure le règne de Lucius et la restauration de la justice. La condamnation d'Aaron (V, 3,175-189) est le pendant de celle du *clown* et la comparaison des deux épisodes est éloquent : quand Saturninus lançait un ordre absolument immotivé, le nouvel empereur rétablit le cours ordinaire de la justice, puisque tout est dit et que la sentence est proportionnée au crime. C'est une mort cruelle qu'il choisit, mais elle est appropriée au scélérat désigné comme le responsable de tous les maux. La pièce se clôt donc sur un procès apparemment irréprochable, qui se prolonge dans les derniers vers où, comme on l'a vu, Lucius fait régner l'ordre et la justice par-delà la mort, accordant aux uns les honneurs funèbres et abandonnant les autres aux oiseaux de proie (v. 190-199).

Il est fréquent qu'une *revenge tragedy* s'achève par un procès qui consacre le rétablissement du droit : le genre appelle un dénouement juridique, qui signifie que l'ère de la vengeance est révolue et que la justice prévaudra désormais, dont le nouveau pouvoir est le garant²⁴. On

²⁴. La *Spanish Tragedy* s'achève sur le jugement de Hieronymo, qui accepte la mort mais parvient par ruse à devancer l'exécution en se suicidant. Dans *The Revenger's Tragedy* (1607), de T. Middleton (éd. R. A. Foakes, Londres, Methuen, 1966), le héros, Vindice, se dénonce à la fin comme l'assassin, avec son frère, du vieux duc corrompu et le nouveau duc les condamne illico à mort (V, 3, 91-101) ; le premier effarement passé, Vindice accepte la condamnation dans une tirade (v. 107-125) qui évoque le *last dying speech* des condamnés élisabéthains et jacobéens (voir infra).

a vu sur quels tours de passe-passe cette fin exemplaire se fonde dans *Titus Andronicus*, Lucius transformant sa vengeance familiale en justice d'Etat. Mais ce qui frappe surtout, dans ce procès final, c'est la réaction d'Aaron à la sentence (v. 183-189). Cette courte tirade peut sembler superflue : elle ne fait que confirmer le personnage dans son rôle de traître, de paria et d'incarnation du mal. Promis à une mort atroce, il refuse de s'abaisser à de « viles prières » (*base prayers*) et de « se repentir du mal qu'il a fait ». Il ferait même, s'il pouvait, « dix mille fois pire » et il « se repent du fond de l'âme s'il a fait, de toute sa vie, une seule bonne action » (« *If one good deed in all my life I did / I do repent it from my very soul* »). Dans l'ensemble, les critiques n'ont guère prêté attention à ces sept vers, mais ils devaient, pour le public élisabéthain, prendre un relief dont les spectateurs d'aujourd'hui ne sauraient avoir la moindre idée, car ils inversent totalement le *last dying speech*, c'est-à-dire ce discours que l'appareil judiciaire anglais attend des condamnés, quels que soient leur rang et leur crime, au moment de leur exécution²⁵.

L'exécution publique est un spectacle dont beaucoup d'historiens, à la suite de Foucault et parfois contre lui, ont commenté le rituel. Celui-ci culmine dans un discours qu'on retrouve avec une étonnante régularité, dans les cas de droit commun comme dans les procès politiques²⁶. Au pied de l'échafaud ou de la potence, le condamné est tenu de se mettre en règle avec Dieu, le roi et les hommes. Dans les innombrables opuscules consacrés à des criminels notoires, ce discours prend une forme très stéréotypée : le condamné avoue son crime, se repent, demande pardon à ses victimes et parfois à sa propre famille, reconnaît qu'il mérite la mort, professe son attachement à la couronne et à la religion et se dit heureux de rencontrer bientôt son créateur, en la miséricorde duquel il met tout

²⁵. G. M. Kendall accorde une certaine importance à l'intervention finale d'Aaron, en soulignant que la pièce ne se termine pas simplement par la remise en ordre de l'Etat, comme dans les autres tragédies de Shakespeare, mais sur l'attente du châtimement d'Aaron, dans un Etat à jamais fragmenté. Voir p. 316, in « "Lend me thy Hand": Metaphor and Mayhem in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Quarterly*, 40, 3, 1989, p. 299-316. A ma connaissance, seule M. E. Smith a relevé que Aaron refusait de coopérer avec les autorités en exprimant son repentir, selon une habitude dont certains, comme la reine Elizabeth et John Chamberlain, redoutaient les risques, voir art. cit., p. 325.

²⁶. Les *dying speeches* des procès politiques élisabéthains (les *state trials*) présentent, par ailleurs, des homologues avec les *revenge tragedies* que j'ai analysées dans « Violence et politique dans la *revenge tragedy* », in *Théâtre, Arts, Violence*, ss la dir. de C. Biet & M. M. Fragonard, *Littératures classiques*, 2011, p. 337-348.

son espoir²⁷. Ce stéréotype admet quelques variantes curieuses – ainsi, un condamné peut nier avoir commis le crime, tout en reconnaissant qu’il a, par ses péchés, mérité un châtement qu’il accepte pleinement²⁸. Mais ces variations ne vont jamais jusqu’à l’inversion complète – et pour cause : on ne fait pas l’honneur d’une biographie posthume à qui refuse de transformer son exécution en cérémonie édifiante.

Pour le spectateur élisabéthain, la tirade d’Aaron devait être, dans sa brièveté, particulièrement frappante car, en prenant le contrepied du discours attendu du condamné, elle produit des effets contradictoires et troublants. Le principal est un effet de réel, puisqu’elle évoque brutalement les exécutions contemporaines, dont une bonne partie des spectateurs londoniens ont dû être témoins. Le public doit avoir le sentiment de se retrouver, non plus à Rome, mais presque à Tyburn²⁹ – à ceci près qu’Aaron prend le rituel judiciaire anglais à contre-pied. D’où un effet d’étrangeté, à voir un criminel assez endurci pour braver la justice en refusant de se mouler dans le scénario qu’elle prescrit. Aaron refuse de prier : il qualifie les prières de « viles » (*base*). Il refuse de se repentir des torts qu’il a infligés et souhaiterait pouvoir faire encore bien pire. Le spectateur se retrouve dans une réalité judiciaire qu’il connaît bien mais qui semble dérailler, détournant la cérémonie édifiante attendue en défi au pouvoir. Mais l’effet principal est sans doute de scandale, puisque cette proclamation blasphématoire n’inverse pas

²⁷. Sur ces opuscules et ces « discours de l’échafaud », voir J. A. Sharpe, « Last Dying Speeches : Religion, Ideology and Public Execution in Seventeenth Century England », *Past and Present*, 107, 1985, 144-67, T. W. Laqueur, « Crowds, Carnival and the State in English Executions, 1604-1868 », in A. Beier, D. Cannadine and J. Rosenheim (eds.), *The First Modern Society. Essays in English History in Honour of Lawrence Stone* (Cambridge, 1989), p. 305-55, et P. Lake & M. Quester, « Agency, Appropriation and Rhetoric under the Gallows: Puritans, Romanists and the State in Early Modern England », *Past and Present*, 153, 1996, 64-107.

²⁸. Ces cas sont exceptionnels. J’en connais deux, tardifs mais éloquentes : *The Last Speech and Confession of Edward Altham, who was Executed at Tyburn, on Friday the Twentieth of his Instant July 1688, for a Rape committed upon the Body of Ruth Ewbank, a Girl about Nine Years of Age* (London, G. Crown, 1688) et *A True Account of the Behaviour of Mr. Francis Newland, Who was Executed at Tyburn on Friday the 19th of April, 1695, for the Murther of Francis Thomas Esq.* (Londres, E. Mallet, 1695).

²⁹. C’est à Tyburn – près de l’actuel Marble Arch – qu’est implanté un gibet permanent jusqu’à la fin du XVIIIe s.

seulement le stéréotype judiciaire, elle va contre tous les principes de la bonne mort chrétienne : au lieu de demander pardon de ses péchés, Aaron se repent d'une seule bonne action qu'il aurait pu faire en sa vie. Ce n'est pas avec Dieu qu'il se met en règle, mais avec l'enfer. Celui qui, en protégeant sa progéniture, vient de démontrer des vertus paternelles bien supérieures à celles de Titus, confirme donc brutalement sa vocation satanique en revendiquant hautement sa damnation. Le scandale ne fait sans doute qu'aviver l'effet de réel, car le blasphème a cette particularité de « trouer » la fiction : même proféré par un personnage fictif, il est un attentat réel. Le *dying speech* d'Aaron a donc deux façons de renvoyer le public, par-delà la fiction romaine, à la réalité présente : les blasphèmes du monstre d'impiété agressent les spectateurs dans leurs convictions profondes et ils font entendre l'écho inversé des exécutions contemporaines.

Cette tirade infernale a aussi la vertu de justifier la sentence : ce n'est pas seulement l'intérêt familial des Andronici qui réclame la mort du dernier ennemi, c'est aussi l'intérêt public qui exige que soit éliminé un être si malfaisant. En défiant le pouvoir, Aaron le conforte, puisqu'il démontre à quel point sa condamnation est justifiée. Le dernier procès est donc le dénouement légitime d'une *revenge tragedy* : l'ère de la vengeance se clôt sur une décision de justice qui ouvre une ère nouvelle en faisant converger tous les intérêts.

*

Le public d'aujourd'hui est sans doute beaucoup plus sensible aux *striking effects* qu'aux allusions et prolongements insidieux dont cette fiction politico-juridique est truffée. Il ne pense plus, comme T. S. Eliot, que *Titus Andronicus* est la pièce la plus stupide et la moins inspirée qu'il connaisse, mais il est tout aussi inconscient de ses visées. A l'époque de la création, le spectaculaire sanglant agit sans doute tout aussi fortement sur les spectateurs, mais son emprise est sans doute accrue par le sentiment que l'intrigue, par-delà la fiction outrée, renvoie à des inquiétudes bien réelles. *Titus Andronicus*, en cela, ne se démarque pas vraiment des autres *revenge tragedies* : la vogue des intrigues de vengeance – qui, comme l'on sait, déborde largement des îles britanniques – est liée à une profonde mutation des pratiques juridiques, à l'époque où les pouvoirs centraux s'efforcent de mettre un terme au règlement des conflits sanglants par les individus en se réservant le recours à la violence. Les *revenge tragedies*, avec leurs fictions ténébreuses débouchant sur des massacres généralisés, témoignent d'une

inquiétude sur cette mutation et de doutes sur la capacité qu'a l'Etat d'assumer ce rôle judiciaire.

Titus Andronicus ne se borne pas à traduire des incertitudes et à saisir l'écho des mutations en cours. En retraçant la transformation d'une vengeance privée en justice publique par le biais d'un coup d'Etat qui ne dit pas son nom, la pièce met l'accent sur l'importance primordiale du rapport de force, elle montre par quelles précautions juridiques un pouvoir de fait peut se donner une apparence de légitimité et elle laisse comprendre que l'appareil judiciaire élisabéthain est plus sensible aux intérêts du pouvoir qu'au respect d'un droit que la force du précédent rend quelque peu malléable. Ce n'est pas que la tragédie se transforme en brûlot politique et qu'elle mette en cause le fonctionnement de la justice, mais c'est la preuve que la *revenge tragedy* ne répond pas seulement à des facilités dramaturgiques ou au goût d'un public sanguinaire. Elle pimente ses spectacles d'horreur en soulevant des questions juridico-politiques pour un public qui, à l'affût des allusions et des sous-entendus, sait bien que, dans la réalité comme dans les fictions tragiques, les passions privées et le rapport des forces comptent souvent plus, dans les affaires publiques, que le bien de l'Etat ou le sens de la justice.

