

## **“Enter Antonio, with a book”: la tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède**

Christine Sukic  
Université de Reims Champagne-Ardenne

Hamlet, à l'acte II, scène 2 de la tragédie de Shakespeare, entre en scène un livre à la main. Polonius, après un échange au cours duquel le héros répond de manière absurde au vieux conseiller, lui demande ce qu'il lit:

- Pol. [...] Que lisez-vous, mon seigneur?  
Ham. Des mots, des mots, des mots.  
Pol. De quoi est-il question, mon seigneur?  
Ham. Entre qui et qui?  
Pol. Je veux dire: de quoi est-il question dans ce que vous lisez, mon seigneur?  
Ham. Des calomnies, monsieur; car cette fripouille de satiriste dit ici que les vieillards ont des barbes grises, que leur visage est ridé, que leurs yeux distillent l'ambre épaisse et la gomme de prunier, et qu'ils ont une copieuse indigence d'esprit, ainsi que des jarrets très grêles...  
(II. 2. 188-197)<sup>1</sup>

Les critiques shakespeariens, toujours prompts à analyser le moindre vers, voire le moindre mot de l'œuvre du poète, se sont acharnés depuis longtemps à découvrir le titre de cet ouvrage, mais sans succès, évidemment. Ni Juvénal, ni Erasme, ni Stefano Guazzo, ce livre demeure mystérieux. Or dans *Hamlet*, Shakespeare joue, entre autres, avec les conventions de la tragédie de vengeance anglaise qui, au moment où il écrit sa pièce – c'est-à-dire vraisemblablement vers 1599-1600 – était déjà un genre passé de mode et que des auteurs comme John Marston, Cyril Tourneur ou George Chapman contribuaient, ou allaient contribuer, à renouveler en en détournant les codes. S'il existe, dans les autres pays d'Europe à la même époque, une tragédie fortement inspirée du théâtre sénéquéen, seule l'Angleterre exploite un genre obéissant à des conventions assez nombreuses et

---

<sup>1</sup> L'édition d'*Hamlet* utilisée est celle des *Tragédies*, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002, vol. I.

particulières, même si elles ne sont jamais théorisées<sup>2</sup>.

Même si ces conventions ne sont donc plus respectées au début du XVII<sup>e</sup> siècle, elles demeurent, mais sous une autre forme. Hamlet vengeur entrant sur scène un livre à la main est une référence directe à la première tragédie de vengeance anglaise, *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd, écrite entre 1585 et 1590, où le héros entre, lui aussi, un livre à la main. Depuis l'ouvrage de Fredson Thayer Bowers, *Elizabethan Revenge Tragedy*, publié pour la première fois en 1940, on sait que les humeurs et les passions sont également des éléments fondamentaux de la tragédie de vengeance<sup>3</sup>. Dans la plupart des pièces de ce type, le héros est présenté comme un être malade, mélancolique comme peut l'être Hamlet avant même d'apprendre que son oncle est le meurtrier de son père, ou bien rendu mélancolique par le poids du devoir de la vengeance ou l'impossibilité d'exercer celle-ci<sup>4</sup>. Le contexte pathologique des pièces est toujours clairement établi, et si ce n'est pas le vengeur qui est malade, un autre personnage le sera.

La tragédie de vengeance, comme son nom l'indique, est également inscrite dans un contexte passionnel, dont l'importance est primordiale à l'époque, que ce soit avec la redécouverte de grands textes stoïciens portant sur ce sujet, ou par l'écriture de nouveaux traités des passions par les philosophes moralistes européens<sup>5</sup>. Alors que dans ces ouvrages traitant des passions, ces "mouvements de l'âme", comme on les appelait à l'époque, sont condamnés ou qu'il est recommandé de ne s'y adonner que de façon modérée selon le précepte aristotélicien qui domine, les auteurs des tragédies de vengeance font de la passion de la colère conduisant à la vengeance le centre de l'action. En effet, il est du devoir du héros vengeur, quelles que puissent être ses considérations morales à cet égard, de laisser la colère née du chagrin, après la perte d'un être aimé par exemple, se transformer en action

<sup>2</sup> Pour une comparaison avec le théâtre français de la vengeance, voir Elliott Forsyth, *La Tragédie française de Jodelle à Corneille (1553-1640). Le thème de la vengeance*, Paris: A. G. Nizet, 1962, Paris: Honoré Champion Éditeur, 1994. Forsyth y montre également l'influence du théâtre italien de la vengeance sur le théâtre français pré-cornélien. S'il y a un théâtre français de la vengeance, il ne semble pas néanmoins qu'il ait existé à l'époque une véritable "tragédie de vengeance" française. Comme le titre de l'ouvrage de Forsyth le laisse entendre, il s'agit plus d'un thème que d'un genre, même si certaines pièces comme l'*Orbecc-Oronte* de Du Monin (1585), fortement inspirée de l'*Orbecche*, pièce italienne de Giraldi Cinzio, présentent des similitudes avec les œuvres anglaises.

<sup>3</sup> *Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642*, Princeton, Princeton University Press, 1940.

<sup>4</sup> Sur la folie du vengeur, voir également Charles H. Hallett et Elaine S. Hallett, *The Revenger's Madness: A Study of Revenge Tragedy Motifs*, Lincoln, Londres, University of Nebraska Press, 1980.

<sup>5</sup> En Angleterre, notamment, Thomas Wright publie *The Passions of the minde* en 1601, et Edward Reynolds *A Treatise of the passions and faculties of the soul of man* en 1640. La plupart des traités français sur le même sujet sont traduits assez rapidement: le *Tableau des passions humaines* de Nicolas Coeffèteau (1620) est traduit par Edward Grimston (*A Table of Humaine Passions*, 1621); *De la Sagesse* de Pierre Charron (1601) est traduit pas Samson Lennard (*Of Wisdome Three Bookes*, 1608); *De l'usage des passions* de Jean-François Senault par Henry Carey, Comte de Monmouth (*The Use of Passions*, 1649); *Les Passions de l'âme* de Descartes (1649) est traduit sous le titre de *The Passions of the soule* (1650) et *Les caracteres des passions* de Cureau de la Chambre devient en anglais *The Characters of the Passions* (1650).

*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

vengeresse. L'intrigue de ces pièces, qui doit conduire à cette vengeance, est tout entière consacrée à cette exacerbation des passions afin que le héros tue celui qui a tué. Mais, paradoxalement, ces pièces contiennent bien souvent, comme en contrepoint à cette violence des passions, un sous-texte stoïcien, avec des citations de grands textes comme ceux de Sénèque ou d'Épictète, voire la présence inattendue d'un héros vengeur stoïque.

La tragédie de vengeance obéit donc à un certain nombre de conventions, dont la plus importante est l'excitation des passions, de la colère à la vengeance effectivement accomplie. Cette actualisation de la passion vengeresse sur scène constitue une partie du contexte pathologique de ces pièces, de même que la présence de l'humeur mélancolique, qui atteint généralement le vengeur mais parfois aussi d'autres personnages. Parmi les autres conventions que l'on peut noter et qui sont plus ou moins utilisées par les dramaturges concernés, citons l'apparition sur scène d'un fantôme, rappelant au vengeur son devoir; le spectacle de la vengeance sur scène, effectué par des personnages masqués ou déguisés et plus généralement le déguisement; enfin la référence au stoïcisme soit comme objet scénique – le livre d'un philosophe stoïcien – soit sous forme de citations.

Cette dernière convention établit un rapport entre l'écrit et le contexte pathologique de ces pièces: dans la pièce fondatrice de ce genre, *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd – jouée pour la première fois à la fin des années 1580 – la présence du livre est censée guérir la mélancolie du vengeur rongé par le chagrin et le devoir à accomplir, mais aussi l'inciter à s'adonner à sa passion de la vengeance pour accomplir le meurtre qui réparera le crime originel. J'aimerais donc me demander comment, dans la tragédie de vengeance anglaise, s'articulent la rhétorique passionnelle et le discours sur la mélancolie, et en quoi la convention du livre, signe théâtral de ce genre, participe d'une thérapie paradoxale, puisque le livre est un objet censé guérir de la mélancolie tout en provoquant un discours et une action passionnels.

La pièce fondatrice de ce genre en Angleterre est donc la *Tragédie espagnole* de Thomas Kyd<sup>6</sup>. Elle fut publiée anonymement, la première fois en 1592, soit deux ans avant la mort de Kyd. Ce fut l'une des pièces les plus populaires du répertoire élisabéthain, mais son auteur mourut dans la misère après des accusations d'athéisme qui lui valurent emprisonnement et torture. Cette pièce, fort inspirée du théâtre sénéquan – Sénèque y est cité à plusieurs reprises – se passe en Espagne au XVI<sup>e</sup> siècle. Si l'on se contente de l'intrigue principale, liée à la vengeance, les éléments essentiels en sont qu'un père, Hieronimo, cherche à venger le meurtre de son fils Horatio, dont les meurtriers sont Lorenzo, fils du duc de Castille, dont Hieronimo est le conseiller, et Balthazar, fils du vice-roi du Portugal. Balthazar est également responsable de la mort, à la guerre, du jeune

<sup>6</sup> Édition utilisée: *Four Revenge Tragedies*, éd. Katharine Eisaman Maus, Oxford, New York, Oxford University Press, 1995.

noble espagnol Don Andrea, dont le fantôme, accompagné de la figure de la Vengeance, ponctue chaque acte de la pièce d'un commentaire chorique, en attendant la vengeance de sa propre mort, seul moyen d'apaiser et de soigner son âme. Hieronimo, le père vengeur, après avoir découvert le corps sans vie de son fils, est pris de mélancolie, tout comme sa femme. Ils ne parviennent pas à calmer leur douleur, et Hieronimo semble avoir perdu la raison.

Cependant, au début de l'acte III scène 13, Hieronimo apparaît sur scène, un livre à la main, et commence à lire et à commenter ce qu'il lit:

*Vindicta mihi!*

Oui, les cieux se vengeront de tous les maux,  
Et ne souffriront pas que le meurtre reste impuni.  
Alors demeure ici, Hieronimo, et que leur volonté soit faite,  
Car les mortels ne peuvent choisir leur moment.

*Per scelus semper tutum est sceleribus iter*

Frappe, frappe au but, là où le mal s'offre à toi,  
Car les vices sont le chemin vers d'autres crimes,  
Et il n'est pire résolution que de vouloir donner la mort.

Celui pour qui par la patience, atteint  
Une vie paisible, terminera sa vie sereinement.

*Fata si miseros juvant, habes salutem;*

*Fata si vitam negant, habes sepulchrum:*

Si la destinée apaise tes malheurs,  
Alors tu as la santé, et tu seras heureux;  
Si la destinée te refuse la vie, Hieronimo,  
Tu auras tout de même une tombe.  
Si rien de tout cela ne t'est accordé, que ceci soit ton réconfort:  
Les cieux ont recouvert celui qui n'avait pas de sépulture,  
Et pour conclure, je veux venger sa mort!

(III. 13. 1-20).

Le début de sa lecture, en latin, est une partie d'un célèbre verset de l'épître aux Romains qui défend aux hommes de se faire justice eux-mêmes, puisque seul Dieu a le pouvoir d'exercer la vengeance : *vindicta mihi*, ou "la vengeance est mienne". Puis Hieronimo cite des vers latins de tragédies de Sénèque, qu'il traduit ensuite de manière plus ou moins littérale au cours de son monologue. La première citation (v. 6) est adaptée d'un monologue de Clytemnestre dans *Agamemnon*: "c'est encore la voie du crime qui est la plus sûre pour les criminels" (v. 115)<sup>7</sup>. La seconde (v. 12-3) est issue des *Troyennes*, au moment où Andromaque conseille à Astyanax de se réfugier dans le tombeau de son père et lui dit: "Si les destins aident les malheureux, tu as là ton salut; si les

<sup>7</sup> *Agamemnon in Sénèque, Tragédies*, tome II, trad. et éd. Léon Herrmann, Paris, Belles Lettres, 1982, p. 52.

"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"  
destins te refusent la vie, tu as là ta sépulture" (v. 510-512)<sup>8</sup>.

Cette lecture est l'occasion pour lui de trouver la force d'accomplir enfin sa vengeance et d'apaiser son humeur mélancolique. En revanche, son discours passionnel ne s'en trouve pas atténué, bien au contraire, puisque, pour accomplir sa vengeance, il doit transformer sa colère en action, et donc, donner un élan à sa passion. Sénèque décrit ce processus dans son dialogue sur la colère. Selon lui, l'idée de l'offense n'est pas suffisante pour que la colère se manifeste pleinement; encore faut-il, une fois l'injure ressentie, que celui qui a été blessé transforme cet instinct en une pensée vengeresse. C'est donc par l'esprit que la blessure devient action, que la colère devient vengeance:

Notre thèse est que [la colère] n'ose rien par elle-même, mais qu'il lui faut l'approbation de l'esprit; car avoir l'idée d'une offense, désirer en obtenir satisfaction et associer ces deux sentiments qu'on n'aurait pas dû être blessé et qu'on doit être vengé, ce n'est pas le fait d'un élan involontaire. L'élan instinctif est simple, l'autre est fait d'éléments complexes: compréhension d'une idée, indignation, condamnation, vengeance; or tout cela ne peut se produire que si l'esprit a donné son adhésion aux sentiments qui l'animent<sup>9</sup>.

Pour Hieronimo, c'est l'écrit qui donne réalité à sa vengeance. Père endeuillé rendu mélancolique sous l'emprise de son chagrin, il prend conscience de sa colère. Puis, de sujet passionné, passif donc, puisqu'il subit sa passion, il devient sujet actif maître de sa vengeance. Les citations que Hieronimo trouve dans l'ouvrage qu'il lit sont détournées de leur sens premier, car la lecture n'a pas pour but de le distraire de son obsession, mais au contraire de lui donner force et désir d'action. En citant l'Épître aux Romains, il s'approprie la parole divine: "la vengeance est mienne". En effet, le texte du Nouveau Testament défend au contraire à la créature humaine de se faire justice elle-même et affirme que seul Dieu peut accorder la justice. Quant aux citations issues des tragédies de Sénèque, elles n'ont pas de rapport direct avec la vengeance, mais elles lui servent tout de même à justifier son action à venir. Ainsi, il interprète les vers de Sénèque à sa façon, afin qu'ils le conduisent à la vengeance de manière presque mécanique. On observe une logique interne au discours, en particulier à partir du vers 14, où les liens rhétoriques entre les différentes phrases ("Si" / "Alors" / "Si" / "Pourtant" / "Si") amènent finalement Hiéronimo à la conclusion qu'il désire: "Et pour conclure, je vais venger sa mort !" La rhétorique est donc tout entière tournée vers la logique de la vengeance. "Bien que ce soit de la folie", comme le dit Polonius à propos d'Hamlet après le dialogue cité plus haut, "cela ne manque pas de méthode" (II. 2. 201-2).

<sup>8</sup> *Les Troyennes*, in Sénèque, *Tragédies*, tome I, trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Belles Lettres, 2002, p. 90.

<sup>9</sup> Sénèque, *De ira*, Livre II, in *Dialogues*, tome 1, trad. A. Bourgery, Paris, Belles Lettres, 1971, p. 28.

La tragédie de vengeance telle que la conçoit Kyd est d'ailleurs une pièce où tout est écrit à l'avance, malgré le discours passionnel interne et les manifestations humorales de divers personnages qui pourraient emmener la pièce vers une action décousue et désordonnée: ces personnages sont Hieronimo, sa femme Isabella, de même que le vice-roi du Portugal lorsqu'il pense que son fils est mort. Il se trouve que la tragédie est ponctuée par les interventions choriques de la figure de la Vengeance et de Don Andrea qui se plaint, à la fin de chaque acte, de ce que sa vengeance tarde à s'accomplir. La Vengeance est alors forcée de le rassurer en lui disant qu'il doit s'armer de patience puisque c'est elle qui a la haute main sur l'action de la pièce. Dans sa dernière intervention, épilogue à la pièce, elle assure qu'elle va désormais, parlant des meurtriers, "commencer leur tragédie éternelle" (V. 5. 48). C'est donc en quelque sorte cette figure mythologique tout droit sortie du théâtre sénéquéen – inspirée en particulier du spectre de Tantale au début de *Thyeste* – qui écrit cette pièce dont on connaît l'aboutissement dès le départ.

D'ailleurs, c'est encore par l'écrit que Hieronimo accomplit sa vengeance. Alors qu'un mariage se prépare entre Bel-Imperia, qui était l'amante de son fils, et Balthazar, l'un des deux meurtriers, Hieronimo – feignant toujours de ne pas savoir qui a tué son fils ni que celui a été assassiné – est chargé d'organiser les festivités. Il propose immédiatement de faire jouer une tragédie par les deux futurs époux, par Lorenzo, le second meurtrier, ainsi que par lui-même. Il a sur lui le manuscrit – il s'agit de *Soliman et Perseda*, pièce qu'il a écrite dans sa jeunesse – et il en distribue les rôles immédiatement. Les meurtriers acceptent afin, disent-ils, d'"apaiser ses humeurs" (IV. 1. 186), puisque le vieux Hieronimo a maintenant la réputation d'être de tempérament changeant. On reconnaît dans la représentation d'une pièce une autre des conventions de la tragédie de vengeance : l'accomplissement de l'acte justicier se déroule au cours d'un spectacle dans lequel le vengeur arrive à ses fins et se dévoile aux yeux de tous. Shakespeare l'utilise également dans *Hamlet* avec la représentation de la pièce *La Souricière*, bien que le héros n'accomplisse pas sa vengeance à cette occasion. Il en affirme néanmoins bien l'importance dans le déroulement de son acte, puisque, affirme-il à la toute fin de l'acte II, scène 2, "Le théâtre sera / La chose où je prendrai la conscience du roi" (II. 2. 531-32).

Avant la représentation de la pièce, Hieronimo donne au roi et à son frère le duc de Castille un manuscrit de la tragédie, afin qu'ils puissent la suivre plus aisément. Ils s'y réfèrent d'ailleurs à plusieurs reprises. Puis Hieronimo et Bel-Imperia poignardent les deux assassins au cours de la représentation, qui est jugée bonne par les spectateurs, avant que Hieronimo, "auteur et acteur de cette tragédie" (IV. 4. 146) comme il le dit lui-même, leur révèle que l'action accomplie dans cette "pièce dans la pièce" était réelle et que les deux jeunes hommes sont morts – ainsi que Bel-Imperia, d'ailleurs, puisqu'elle se tue sur scène. Là encore, il faut en

*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

passer par l'écrit, donc par un intermédiaire indirect, pour pouvoir accomplir la vengeance, comme s'il était impossible de mener une action aussi violente et aussi sanglante dans le texte de la pièce principale. À la fin du monologue dans lequel il expose sa révélation, et qui est également l'épilogue de *Soliman et Perseda*, Hieronimo annonce qu'il n'a "plus rien à dire". Puis il se coupe la langue pour ne plus parler, et réussit à se tuer en réclamant un couteau pour affûter le crayon qui devait lui servir à tout avouer par écrit...

Il semble que les passions et les humeurs – puisque les deux rhétoriques, la passionnelle et l'humorale, se confondent dans la pièce – ne trouvent leur résolution que dans l'écrit. En cela, la lecture de Sénèque – des tragédies, tout au moins – ont sur Hieronimo un effet thérapeutique. Lorsqu'il paraît avec son livre à la main, il est apaisé. Paradoxalement, il n'y aura guérison totale que lorsque la vengeance sera véritablement effectuée. L'écrit apaise la mélancolie, mais en même temps, seul l'écrit permet l'accomplissement de meurtres violents. D'ailleurs, après avoir résolu de se venger, Hieronimo – qui est conseiller du roi – reçoit la visite de trois hommes qui lui font chacun une requête. L'un d'entre eux, un vieil homme, demande justice pour la mort de son fils. Hieronimo le voit comme un miroir de sa propre douleur, et cela ne fait que renforcer sa résolution; mais il se saisit également des trois documents que les trois hommes lui tendent, et les déchire en imaginant qu'il écorche les corps des meurtriers de son fils, "Déchirant leurs membres en morceaux avec les dents" (III. 13. 123). Comme l'a montré Katharine Eisaman Maus, la vengeance est constamment associée à l'écrit dans la pièce, notamment par des images liant le sang et l'encre<sup>10</sup>. La vengeance est, en quelque sorte, écrite dans le crime originel<sup>11</sup>. La tragédie de vengeance, telle que Thomas Kyd l'inaugure, instaure également un rapport particulier à l'écrit par l'insertion de nombreuses citations dans le texte de la pièce, en particulier en latin. Ces citations n'ont pas toujours un rapport direct avec la vengeance, mais elles lui confèrent une sorte d'emphase rituelle, non seulement par leur sens mais surtout par leur simple statut de texte allogène au sein du texte principal de la pièce anglaise<sup>12</sup>. Cette ritualisation par la langue étrangère, latine ou italienne, est réutilisée par les successeurs de Kyd, en particulier John Marston dans *La Vengeance d'Antonio* (1601) mais aussi l'auteur anonyme de *La Tragédie du vengeur* (1607).

<sup>10</sup> Katharine Eisaman Maus, "The Spanish Tragedy, or, The Machiavel's Revenge", in *Revenge Tragedy*, éd. Stevie Simkin, New Casebooks, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 88-106, ici p. 95.

<sup>11</sup> C'est ce qu'affirme, par exemple, le fantôme de Bussy d'Amboise dans *La Vengeance de Bussy d'Amboise* (1610-1611) de George Chapman: "l'acte lui-même / Contient sa punition" (V. 1. 7-8). Il vient, lui aussi, "écrire" la vengeance qui tarde à venir et que Clermont, vengeur réticent car Stoïque, doit "écrire" lui-même: "Clermont doit être l'auteur de cette juste tragédie" (V. 3. 46).

<sup>12</sup> À ce propos, voir le très bon article de Carla Mazzi, "Staging the Vernacular. Language and Nation in Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy*", *Studies in English Literature, 1500-1900*, vol. 38, n°2, Spring 1998, pp. 207-232. Mazzi parle de la "confusion hétéroglossique" de la pièce *Soliman et Perseda*, puisque cette œuvre est écrite en plusieurs langues, et établit une analogie entre Hieronimo et son homonyme Saint Jérôme: en effet, le héros de Kyd, "traduit", lui aussi, le verbe divin (p. 214).

Le propre de ces tragédies de vengeance est de mettre en scène la passion violente de la colère qui provoque ensuite la vengeance, comme il est décrit dans les essais des théoriciens des passions à l'époque, ou dans les traités de morale classiques, notamment le *De ira* de Sénèque, ou les *Œuvres morales* de Plutarque, abondamment lus dans l'Angleterre du XVI<sup>e</sup> siècle. À cette période où l'on prône plutôt la maîtrise des passions, le théâtre anglais est aussi un théâtre des passions. Cette tension entre les deux discours est en quelque sorte mis en scène dans la tragédie de vengeance. Kyd, notamment, écrit une des pièces les plus populaires du répertoire élisabéthain, mais ses imitateurs vont mettre en évidence les contradictions de ce genre qui exige d'un personnage une vengeance destinée à apaiser un mort – qui revient en général sous forme spectrale pour demander justice – et à soigner une mélancolie qui devient, dans le théâtre jacobéen, une mélancolie généralisée du monde, une "anatomie de la mélancolie" annonçant Burton. Dans les tragédies plus tardives, on ne sait d'ailleurs pas si le vengeur est mélancolique parce qu'il a perdu un proche ou parce qu'il doit accomplir une vengeance. Cette question peut être légitimement posée à propos d'Hamlet, par exemple.

Il me semble que cette double fonction de l'écrit dans la première tragédie de vengeance anglaise, à la fois thérapeutique et anti-thérapeutique, puisqu'elle guérit mais provoque d'autres maux, est la mise en scène de la contradiction intrinsèque de la tragédie de vengeance, genre où s'oppose le discours sur les passions – provoqué par la lecture du livre de Hieronimo dans la pièce de Kyd – et le discours sur la mélancolie – censée être soignée par la lecture du livre. Hieronimo, afin d'endiguer son humeur mélancolique, doit donc se passionner. Kyd a une vision assez mécanique des passions : c'est par la lecture que se met en branle le processus qui aboutit à l'action vengeresse. En cela, Kyd se conforme au *De ira* de Sénèque. Dans le *Traité de la mélancolie* de Timothy Bright, publié en 1586, soit à la même époque que la composition de *La Tragédie espagnole*, l'auteur, qui parle des "passions de la mélancolie" (*melancholie passions*) recommande à ses malades de ne pas s'adonner à l'étude des textes écrits : "Dans les travaux de l'esprit, l'étude contribue grandement à provoquer la mélancolie s'il s'agit d'ouvrages violents, sur des sujets difficiles, ou de grands mystères ; et il faut donc surtout les éviter"<sup>13</sup>. Néanmoins, Bright fait une exception lorsqu'il s'agit de la parole divine ou de certains philosophes : "Dans des cas de chagrin ou de douleur [...] je renvoie les mélancoliques aux livres des Ecritures, et aux préceptes moraux des philosophes, à l'instruction religieuse des théologiens, et au réconfort apporté par leurs amis"<sup>14</sup>. On le voit, dans le cas de Hieronimo, Sénèque tragédien est un très mauvais choix, puisqu'il s'agit de la représentation d'une action violente

<sup>13</sup> Timothy Bright, *A Treatise of Melancholie*, Londres, John Windet, 1586, p. 237. Édition en ligne: <http://web2.bium.univ-paris5.fr/livanc/?cote=74473&do=chapitre>

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 248.



*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

et passionnelle. Quant à la parole divine, elle ne lui est d'aucun secours puisqu'il la réinterprète à sa manière. Bright explique à ce sujet que la parole divine ne doit être lue que par ceux qui ont déjà une bonne connaissance des Ecritures, avec l'aide de théologiens, et sans "humeur passionnelle"<sup>15</sup>.

Cette nécessité de se passionner pour accomplir une vengeance ne pouvait demeurer en l'état dans la littérature dramatique anglaise qui suit la pièce de Kyd. En effet, le discours sur les passions se moralise fortement, notamment avec la publication de traités à la fin du XVIe siècle, et au début du XVIIe, et la traduction de grands traités étrangers. En même temps, on le sait, le discours sur les humeurs se moralise aussi pour aboutir au chef-d'œuvre de Robert Burton, *L'Anatomie de la mélancolie*, en 1621. Néanmoins, cette moralisation n'empêche pas l'exploitation littéraire du genre de la tragédie de vengeance. Celle-ci va simplement se métamorphoser, et ses conventions se moraliser, jusqu'à ce que la vengeance en soit presque complètement absente, et jusqu'à ce que le genre aboutisse au degré zéro de la vengeance, une tragédie de vengeance sans vengeance et même sans vengeur. Comme Burton écrivant pour soigner sa propre mélancolie et celle de son lecteur, les dramaturges jacobéens écrivent pour présenter au spectateur / lecteur un ouvrage moral destiné, paradoxalement, à soigner les âmes.

L'une des pièces les plus caractéristiques à cet égard est celle de John Marston, *La Vengeance d'Antonio*, qui fait suite à *Antonio et Mellida*, deux pièces publiées en 1601<sup>16</sup>. L'intrigue en est complexe et je me cantonne à ce qui concerne uniquement la vengeance principale. Le héros Antonio doit venger le meurtre de son père. Le meurtrier en est le duc Piero Sforza, qui a également tué le fils d'un autre gentilhomme, Pandulpho. Marston a utilisé tous les codes de la tragédie de vengeance issus de la pièce de Kyd, mais il les détourne de manière ironique, afin de construire une pièce où tous les personnages sont pris de mélancolie, se jettent à terre à tout propos, apparaissent sous divers déguisements et citent Sénèque à la moindre occasion.

Dans *La Vengeance d'Antonio*, le livre est devenu un livre de philosophie stoïcienne, puisque, lorsque Antonio, habillé de noir, entre en scène, un livre à la main, comme il se doit, et qu'il commence à lire, il s'agit du *De Providentia* de Sénèque. Ce livre est censé le guérir de son humeur maligne, ainsi qu'il le dit à ses amis, inquiets de le laisser seul avec son livre : "Je prends un remède. Voici de la philosophie" (II. 3. 42) leur dit-il en montrant le livre. Mais l'ouvrage ne lui est d'aucun secours, puisque, après en avoir donné une citation<sup>17</sup>, il en fait

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>16</sup> Édition utilisée: John Marston, *Antonio's Revenge*, éd. W. Reavley Gair, *The Revels Plays*, Manchester, Manchester University Press, 1999.

<sup>17</sup> "*Ferte fortiter: hoc est quo deum anteceditis. Ille enim extra patientiam malorum; vos supra. Contemnite dolorem: aut solvetur, aut solvet. Contemnite fortunam: nullum telum, quo feriret animum habet*" (II. 3. 48). Il s'agit d'une citation presque mot pour mot du *De Providentia* de

immédiatement une lecture critique. Sénèque est rejeté parce que, selon Antonio, il ne se situe pas dans un contexte de souffrance : "On voit bien que ta mère ne vient pas de devenir veuve" (II. 3. 49) s'exclame Antonio révolté, avant d'ajouter (II. 3. 52-3) "Enveloppé dans des fourrures, te frictionnant les membres devant un feu de cheminée, / Tu interdis à ceux qui ont froid de frissonner". Il rejette donc la philosophie stoïcienne, et au lieu d'y trouver de l'apaisement et une guérison pour sa mélancolie et son chagrin, il imagine au contraire que Sénèque lui-même est malade. Sénèque ne guérit pas, mais est lui-même atteint de maux prouvant son inefficacité.

Quant à l'autre vengeur de la pièce, Pandulpho, il passe par deux étapes contradictoires. Tout d'abord, lorsqu'il apprend la mort de son fils, Pandulpho ne se lamente pas, contrairement à la convention dans ce type de pièce. Au contraire, il se met à rire, et refuse le discours passionnel : "Pourquoi devrais-je pleurer" (I. 5. 61). Son rire pourrait néanmoins être un symptôme de mélancolie, telle que la décrit Bright dans certains cas. Marston fait d'ailleurs allusion à *La Tragédie espagnole*, montrant ainsi qu'il a délibérément choisi de ne pas construire son personnage sur le modèle du Hieronimo de Kyd. Pandulpho, comme pour se démarquer de Hieronimo, dit à son neveu Alberto qui s'étonne de le voir rire:

Tu voudrais que je pleure, que je coure comme un insensé  
 Pour la perte de mon fils? Tu voudrais que je devienne complètement fou,  
 Ou que mon visage soit déformé par des expressions grotesques?  
 Que je tape du pied, jure, pleure, enrage, et me frappe la poitrine?  
 (I. 5. 76-79).

Mais Pandulpho, que le meurtrier de son fils, comme déçu par sa réaction, appelle "Stoïque radoteur" (II. 2. 70), ne peut contenir longtemps sa douleur, et, à l'acte IV, scène 5, revoyant le corps de son fils, rejette son attitude stoïque et déclare soudain :

L'homme surgira, en dépit de la philosophie.  
 Eh bien, pendant tout ce temps je n'ai fait que jouer un rôle  
 Comme quelque garçon acteur dans une tragédie,  
 Qui prononce de nobles paroles et déclame de manière passionnelle ;  
 Mais lorsqu'il pense à sa faiblesse d'enfant,  
 Il baisse les yeux. J'ai parlé plus qu'un dieu,  
 Et pourtant je suis moins qu'un homme.  
 Je suis l'âme la plus malheureuse qui respire.  
 (IV. 5. 46-53).

Faisant allusion au principe d'Épictète selon lequel l'homme doit jouer le

---

Sénèque: "Endure avec fortitude. En cela tu peut surpasser Dieu; il n'a pas besoin d'endurer le mal, alors que toi, tu es supérieur au mal. Méprise la douleur; tu en seras soulagé, ou bien elle te soulagera. Méprise la Fortune; je ne lui ai pas donné d'arme pour frapper ton âme".

*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

rôle qu'on lui a assigné, Pandulpho condamne le stoïcisme qui demande à l'homme d'agir comme un dieu, alors qu'il n'est qu'humain. Dès lors, il n'y a plus de remède possible contre la passion dans la pièce et les vengeurs, encouragés par le fantôme du père d'Antonio, vont guérir leur mélancolie par une vengeance acharnée. Antonio tue le jeune fils de Piero, puis le duc est poignardé par ses vengeurs au cours d'un "spectacle sanglant" (*gory spectacle*, V. 6. 1), avant d'être félicités par les sénateurs. La philosophie ne peut donc rien, et seule la vengeance apaise la douleur. Après le meurtre, Antonio déclare : "D'abord, lavons-nous les mains, / Purgeons nos cœurs de leur haine" (V. 6. 37-38). La pièce se termine sur une invitation à la méditation, prononcée par la mère d'Antonio : "Laissez-nous méditer sur le malheur, / Et attrister nos pensées dans la contemplation / De calamités passées" (V. 6. 46-8).

Bien que Marston ait remplacé le livre des tragédies de Sénèque qui apparaissait dans *La Tragédie espagnole* par un livre de philosophie stoïcienne, il n'y a toujours pas d'autre remède possible à la mélancolie que la vengeance. Néanmoins, dans *La Vengeance d'Antonio*, le vengeur n'est qu'un reflet de la société qui l'entoure: c'est elle qui est malade. Marston utilise la tragédie de vengeance à des fins satiriques, mais il met aussi en évidence les contradictions d'un genre littéraire où les vengeurs sont récompensés à la fin de la pièce, après avoir commis des meurtres ignobles.

Dans *Hamlet*, comme on l'a vu plus haut, le livre n'est plus qu'une page blanche, ou plutôt une page emplie de mots sans signification. L'étude des livres en général a été abandonnée par Hamlet à son retour à Elsenour, puisque sa mère et le roi Claudius lui demandent de ne pas retourner à l'université de Wittenberg. Horatio revient d'ailleurs aussi de la même université afin de tenir compagnie à son ami. Les livres ne sont d'aucun secours à Hamlet, ainsi qu'il le dit lui-même à Horatio : "Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio, / Que n'en peut rêver votre philosophie" (I. 5. 164-65). Cette "philosophie" aurait pu, selon le code du genre, aider Hamlet à trouver des raisons de se venger – ou de ne pas se venger. La philosophie d'Horatio, c'est le stoïcisme, puisqu'il est, comme il le dit lui-même, "plus un antique Romain qu'un Danois" (V. 2. 315). En revanche, Shakespeare a gardé la convention de la tragédie écrite par le vengeur, en l'occurrence ici *Le Meurtre de Gonzago*, qui, selon la tradition, reproduit de manière réflexive le meurtre originel afin de confondre le meurtrier. En fait, *Le Meurtre de Gonzago* préexiste à *Hamlet*, mais le héros vengeur (ou plutôt, en l'occurrence, le héros qui voudrait bien être vengeur mais qui n'y parvient pas), prévoit d'y ajouter quelques scènes qu'il écrit lui-même. Au moment de la représentation, la pièce a changé de titre et s'appelle désormais, *La Souricière*. Hamlet semble chercher à prouver la culpabilité du roi, mais il s'efforce également de trouver des raisons à sa vengeance, puisque, comme il le dit lui-même dans son monologue de la fin de l'acte II, scène 2, il ne parvient pas, au contraire des acteurs, à trouver de raison à se passionner assez afin d'accomplir l'acte exigé par son père. La pièce écrite, ou

plutôt réécrite par ses soins, loin de provoquer sa propre colère, provoque celle du roi qui est alors échauffé par la "bile" (III. 2. 284), lui apprend Guildenstern. Le mot employé en anglais est d'ailleurs *choler*, c'est-à-dire l'humeur colérique. Hamlet, en revanche, ne parvient pas à tuer le roi dans la scène suivante, alors que Claudius est en train de prier (III. 3). Au même acte, il ne réussira qu'à tuer Polonius, "un rat" (III. 4. 24).

Shakespeare utilise l'écrit dans *Hamlet* comme simple prétexte à la procrastination du prince, puisque la vengeance est le problème de ce héros mélancolique. Si Hamlet réussit finalement à se venger, c'est néanmoins en se pliant aux conventions écrites de la tragédie de vengeance, même si les effets thérapeutiques de l'écrit sont rejetés. Avec le tournant du siècle et notamment Marston et Shakespeare, on peut dire que les dramaturges annulent les codes de la tragédie de vengeance tout en les utilisant. Le vengeur est un être malade dans une société malade, et il n'y a pas / plus de "consolation de la philosophie".

Dans *La Tragédie du vengeur*, pièce anonyme de 1607 (on l'a attribuée tour à tour à Tourneur ou à Middleton), c'est la société tout entière qui est malade<sup>18</sup> : c'est une véritable tragédie jacobéenne où tous les vices sont représentés: viols, meurtres, inceste... Le vengeur lui-même, Vindice, dont le nom montre qu'il est tout entier dévoué à son meurtre à venir, est prêt à tout, y compris à prostituer sa sœur afin d'accomplir sa vengeance. La pièce s'ouvre sur une méditation du vengeur s'adressant à "Toi, image jaunâtre de ma maîtresse empoisonnée, / Objet de mon étude, toi enveloppe de la Mort" (I. 1. 14-15), c'est-à-dire le crâne de sa maîtresse, Gloriana, empoisonnée par le Duc car elle se refusait à lui, et que Vindice utilise d'ailleurs comme accessoire au cours de la pièce. Vindice étant tout entier consacré à sa vengeance, aucun remède, aucune lecture ne lui est nécessaire. Il est déjà résolu au départ à se venger du duc qui a tué sa maîtresse. Mais il ne manque pas de citer Sénèque en latin à la moindre occasion en invoquant les tragédies.

Deux livres cependant apparaissent dans la pièce, après le suicide de l'épouse du seigneur Antonio. Au moment où Antonio montre (*discover* dans la didascalie, I. 4. 1) le corps de sa femme à d'autres gentilshommes, il désigne deux ouvrages, un livre de prière qui sert d'oreiller à la défunte, et l'autre ouvert sur une phrase en latin désignée par la main de la morte : *Melius virtute mori, quam per dedecus vivere* ("mieux vaut mourir dans la vertu que vivre dans le déshonneur", I. 4. 17). Puis le duc commente en rappelant à ses interlocuteurs combien cette phrase est attestée par la réalité. La présence du livre comme objet dans la pièce n'a pas d'effet thérapeutique, mais elle désigne simplement le seul exemple de véritable vertu, effectivement mise en scène d'ailleurs comme on le voit dans cette scène: le corps de la duchesse apparaît comme dans un écrin, un espace dans l'espace de la

<sup>18</sup> Édition utilisée: *Four Revenge Tragedies, op. cit.*

*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

scène. À la fin de la pièce, les vengeurs accomplissent leur vengeance et, alors qu'ils se vantent de leur exploit, Antonio les fait arrêter en espérant que le vice disparaîtra avec eux. Seule la mort – dans ce cas, saignée – a un effet thérapeutique dans *La Tragédie du vengeur*. On ne peut soigner les malades – Vindice, son frère, le duc auteur du meurtre originel, ses fils – et on les fait donc disparaître. La mort remplace la thérapie. Cette pièce constitue ainsi, dans le parcours chronologique de la tragédie de vengeance, une étape décisive puisque la vengeance y est condamnée, même si l'arrestation des vengeurs est un coup de théâtre mis en scène de manière très artificielle. Néanmoins, dans la pathologie de ce genre littéraire, c'est le seul aboutissement possible, qui permet de ne pas justifier la violence de la vengeance. La vertu – c'est-à-dire le remède à la passion – est uniquement contenue dans le livre de la duchesse, sous forme écrite et en latin, et y demeure inscrit, mais ne se matérialise jamais sur la scène.

Le genre de la tragédie de vengeance et ses conventions ne permettent donc pas une thérapie qui viendrait à bout du vice qui, au début du XVII<sup>e</sup> siècle, envahit les scènes de théâtre anglaises. C'est un genre qui est voué à l'échec. On le voit particulièrement avec *La Vengeance de Bussy D'Ambois* (1610-11), où George Chapman met en scène un vengeur stoïcien – citant sans cesse Epictète – qui n'arrive pas à accomplir l'acte que lui demande son frère. De même, *La Tragédie de l'athée. La vengeance d'un honnête homme*, de Cyril Tourneur (1607) inaugure une nouvelle étape du genre en le faisant évoluer de manière radicale<sup>19</sup>.

La mélancolie du héros Charlemont a de multiples causes : l'ignoble athée du titre, son oncle D'Amville, a tué son père. Il a également essayé de le tuer, et a marié de force la fiancée de Charlemont à son cousin syphilitique et impuissant. La seule action de Charlemont, durant la pièce, consiste à tuer l'homme de main de D'Amville qui devait pourtant se débarrasser de lui. Mis à part cela, il ne fait rien pendant tout le déroulement de la pièce, et, conseillé par le fantôme de son père, attend que Dieu veuille bien prendre les choses en mains – ce qu'il fait à la toute fin de la pièce, alors que D'Amville est censé tuer Charlemont. Levant sa hache pour lui couper la tête, il se ravise au dernier moment et se tue à la place. Il ne reste plus à Charlemont qu'à conclure : "La patience est la vengeance de l'honnête homme" (V. 2. 276). C'est donc une tragédie de vengeance paradoxale, en ce qu'elle applique à la lettre le *vindicta mihi* de *La Tragédie espagnole*. Suivant la parole divine, elle aboutit à un genre littéraire vidé de son sens, car une tragédie de vengeance sans passion n'en est plus vraiment une. Elle met en scène un héros mélancolique, mais non passionné, méditant sur la mort de son père "Dans une promenade solitaire derrière l'église" (IV. 2. 14). Toute manifestation passionnelle est de toutes façons condamnée dans la pièce. La mélancolie n'est donc pas considérée comme une maladie, mais comme le chemin vers la patience stoïque. En revanche, c'est le meurtrier athée qui est touché par la maladie, notamment par

<sup>19</sup> Édition utilisée: *Four Revenge Tragedies, op. cit.*

l'intermédiaire de son fils Rousard, syphilitique, qui se morfond et geint tout au long de la pièce avant de mourir, sans que le médecin que l'on a fait appeler puisse lui venir en aide. Quant au personnage de Cataplasma, c'est une entremetteuse qui fabrique également des perruques pour les syphilitiques. La présence du signe théâtral qu'était le livre dans la tragédie de vengeance originelle n'a donc plus lieu d'être et n'apparaît d'ailleurs pas dans cette pièce.

Avec cette pièce, la présence du livre dans la tragédie de vengeance a disparu en tant que convention du genre, mais l'écrit demeure tout de même sous une autre forme. Dans la tragédie de vengeance telle qu'elle apparaît pendant la période jacobéenne, l'écrit est devenu la pièce elle-même, avec ses conventions qui ne sont plus applicables à cette période. Dans *La Tragédie espagnole*, c'est le vengeur qui est malade et qui doit soigner sa mélancolie en se soumettant à une violence passionnelle dont il trouve les codes dans la tragédie sénéquienne. Dans cette pièce, il est donc nécessaire de créer une réalité poétique interne – celle du livre de Hieronimo dans lequel il trouve motif à se venger – qui concentre l'action violence mais qui, en même temps, permet de soigner la mélancolie. C'est donc une violence utile. C'est aussi pour cela que dans la tragédie de vengeance, les personnages se mettent à parler latin, citant ou non Sénèque, comme s'il y avait deux réalités linguistiques et donc deux réalités poétiques dans ces pièces.

Dans les tragédies de vengeance qui suivent, l'évolution des textes cités offre la possibilité d'une véritable thérapie : en passant de Sénèque tragédien à Sénèque philosophe, on peut soigner la mélancolie en refusant la violence passionnelle. Mais cette possibilité n'aboutit pas, car elle s'oppose à la nécessité de la vengeance, demandée par les âmes des figures spectrales qui hantent ces pièces : dans *La Vengeance de Bussy d'Amboise* de Chapman, le fantôme semble excédé par les atermoiements du héros, qui est d'ailleurs obligé d'accomplir sa vengeance sous la forme d'un duel, plus conforme selon lui à sa philosophie qu'un meurtre gratuit. Mais surtout, l'inefficacité de la thérapie par le stoïcisme montre que ce n'est plus seulement le vengeur qui est malade, mais l'univers tout entier de la pièce. La tragédie de vengeance devient alors la mise en scène d'une maladie sans remède, et s'inscrit dans la vision d'un monde malade tel qu'il est décrit par Burton dans son *Anatomie de la mélancolie*. En même temps, ces pièces hyper-ritualisées semblent mettre en scène une forme primitive de justice, qui imiterait une justice d'État rendue impossible par la corruption des régimes politiques servant de contexte à ces pièces. Ainsi, l'accomplissement de la vengeance au cours d'un banquet ou d'un spectacle masqué pourrait être la version primitive d'un procès avec lequel elle partage une dimension thérapeutique : la vengeance est, comme le dit Gérard Courtois, "un mode de la catharsis" qui "agit comme l'effacement symbolique d'un traumatisme"<sup>20</sup>. De même, le livre fixe l'inscription de la

<sup>20</sup> Gérard Courtois, "La vengeance, du désir aux institutions" in *La Vengeance. Études d'ethnologie, d'histoire et de philosophie*, vol. 4, éd. Gérard Courtois, Paris, Éditions Cujas, 1984, p. 7-45, ici p. 19.

*"La tragédie de vengeance anglaise, une maladie sans remède"*

vengeance dans le meurtre originel, tout comme le droit punit le meurtre en inscrivant le châtement dans un livre de lois. Néanmoins, la tragédie de vengeance anglaise montre que l'institutionnalisation de la vengeance n'est pas à l'ordre du jour: il s'agit, généralement, d'une vengeance privée, en révolte avec le prince, qui est d'ailleurs la plupart du temps l'auteur du meurtre originel. Elle a donc, bien souvent, une signification politique.