

***La Tragédie du vengeur* de Thomas Middleton ou la thérapie paradoxale du théâtre**

Elodie Likhtart

Université de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

*La Tragédie du vengeur*¹ fut jouée pour la première fois en 1606². C'est une tragédie placée sous le signe de l'incertitude à plusieurs égards : elle a longtemps été attribuée à Cyril Tourneur³, mais la critique pense dorénavant que Thomas Middleton en serait l'auteur⁴. Elle appartient à la tradition des tragédies de vengeance, initiée par Thomas Kyd dans *La Tragédie espagnole* dont la première version date de 1587⁵, et parmi lesquelles on trouve *Hamlet* de William Shakespeare (1601), ou encore *La Tragédie de l'athée* de Cyril Tourneur (1609), mais elle emprunte aussi aux Moralités et à la comédie des Humeurs.

Le déguisement, la mise en scène, et d'une façon plus générale la théâtralité sont au cœur de cette tragédie de vengeance singulière : elle s'ouvre et s'achève sur un masque⁶, et au cœur de la pièce (III, 5) se situe la célèbre scène de la mort du Duc.

¹ Pour les notes et l'introduction de *The Revenger's Tragedy*, l'édition utilisée est celle publiée par Oxford University Press en 1995, et éditée par Katharine Eisaman Maus. Il s'agit du texte qui reproduit le quarto de 1607-08. Les citations de la pièce viennent de l'édition bilingue, traduite et annotée par Henri Fluchère, parue chez Aubier en 1958.

² D'après Alfred Harbage, *Annals of English Drama*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1940.

³ *Ibid.*

⁴ Voir Philip J. Ayres, *Tourneur – The Revenger's Tragedy*, Londres, Edward Arnold, 1977. Il y indique que George R. Price, Peter B. Murray et David J. Lake considèrent tous Middleton comme l'auteur de la pièce. Alfred Harbage, ainsi que Henri Fluchère, quant à eux, l'attribuent à Cyril Tourneur. Katherine E. Maus, dans son édition de la pièce, ne précise pas le nom de son auteur. Voir aussi Inga-Stina Ekeblad, « On the Authorship of *The Revenger's Tragedy* », in *English Studies*, XLI, 1, 1960, p. 225-240.

⁵ Des révisions ont peut-être été ajoutées vers 1597, puis ensuite en 1601-02. Voir Alfred Harbage, *Annals of English Drama*, *op.cit.*

⁶ Des références au « masque » apparaissent à de nombreuses reprises : « vizard » I, 1, 50 et V, 2, 199, « unmask », III, 5, 50 ; « mask », III, 5, 115, V, 2, 198 et V, 2, 13 ; « masks », IV, 4, 72 et « masking », V, 2, 15.

Dans *La Tragédie du vengeur*, le succès de la vengeance du personnage principal, Vindice, dépend de sa capacité à utiliser la théâtralité. Il agit, en effet, en metteur en scène afin de purger, par le biais du théâtre (dans le théâtre), la société dans laquelle il évolue. Car s'il est question, comme dans bon nombre de tragédies de vengeance, de venger un crime commis contre soi ou les siens, Vindice se révèle dans le même temps désireux, tel un puritain, de purifier la société tout entière, ce qui présente une situation dramatique innovante et paradoxale. En effet, comment envisager de représenter sur scène un puritain vengeur ? Les deux termes ne sont-ils pas antinomiques ? Comment un personnage puritain peut-il souhaiter purifier la société en tuant ses membres corrompus, sachant qu'en se vengeant, il usurpe le rôle de Dieu et agit en lieu et à la place de la rétribution divine ? Comment enfin l'immoralité de la vengeance peut-elle être réconciliée avec le désir moral de purification prôné par le héros de cette tragédie ? Telles sont quelques-unes des interrogations soulevées par la lecture de *La Tragédie du vengeur* dans la perspective d'un questionnement plus large sur la relation entre théâtre et thérapie. Afin de tenter d'y apporter quelques réponses, il s'agira dans un premier temps de voir comment, en établissant un lien entre péché, maladie et corruption, Vindice s'enracine dans la tradition puritaine, tout en se révélant un personnage paradoxal. Ensuite seront analysées les différentes thérapies mises en place par le héros-vengeur, qu'elles soient proches des stratégies puritaines – tel le recours à la peur – ou au contraire qu'elles y soient radicalement opposées – telle la catharsis par le théâtre. Enfin, nous verrons que le héros de la tragédie de vengeance ne peut qu'être un héros paradoxal.

Tous les personnages corrompus de la pièce sont décrits comme des êtres malades selon les termes de la théorie élisabéthaine des humeurs⁷ ; et, d'après certains hommes d'Église, les maladies, comme les passions, sont dangereuses. Thomas Wright⁸ par exemple souligne dans son traité sur les passions, publié à Londres en 1601, le rapport entre passions et maladies et indique que les passions sont à l'origine du péché : « [...] they trouble wonderfully the soul, corrupting the judgement and seducing the will, inducing for the most part, to vice, and commonly withdrawing from virtue; and therefore some call them maladies or sores of the soul »⁹.

⁷ Dans la scène 4 de l'acte II, par exemple, Lussurioso se montre furieux de s'être laissé abuser par Piato : « that other slave, that did abuse my spleen [...] » (vers 71) et il entreprend d'utiliser le frère de celui-ci dont la constitution mélancolique lui plaît davantage : « I'll employ the brother [...] he being of black condition » (IV, 1, 78). D'autre part, il décrit son père ainsi : « [...] the duke my father has a humor » (IV, 1, 96).

⁸ Prêtre catholique né autour de 1561, mort en 1623.

⁹ Thomas Wright, *The Passions of the Mind in General*, éd. William W. Newbold, The Renaissance Imagination, 15, New York et Londres, Garland Publishing, 1986, livre I, chapitre 2 : « What we understand by Passions and Affections », p. 94.

Il est remarquable qu'à l'instar d'un prêtre, Vindice associe la corruption de la cour à la maladie lorsqu'il parle du Duc et de sa luxure : « his palsey-lust » (I, 1, 34), comme lorsqu'il mentionne ses propres réactions physiques au vice : « O, the thought of that / Turns my abused heart-strings into fret » (I, 1, 12-13). De la même manière, Vindice assimile les péchés de sa mère à une maladie : « Now the disease has left you how leproously / That office would have clinged unto your forehead » (IV, 4, 69 – c'est moi qui souligne).

Il y a donc bien une parenté entre péché et maladie dans *La Tragédie du vengeur*, ainsi qu'un lien entre passion et péché si l'on en croit Thomas Wither, pour qui l'excès de passions mauvaises est source de maladies :

[...] all Physicians commonly agree that among divers other extrinsical causes of diseases one, and not the least, is the excess of some inordinate Passion [...]. They Physician (sic) therefore knowing by what Passion the malady was caused may well infer [...] what remedy to be applied [...].¹⁰

Par conséquent, péché et passion sont liés par le biais de la maladie et c'est la raison pour laquelle les personnages de *La Tragédie du vengeur* sont présentés comme diverses incarnations du vice, et des passions et maladies qui en découlent. En effet, vices et passions se rejoignent dans le portrait que Vindice fait de la cour, dès l'ouverture de la pièce, alors qu'il en décrit ses membres comme des archétypes de Moralités médiévales : « Duke, royal lecher ! Go, gray-haired adultery! / And thou his son, as impious steeped as he / And thou his bastard, true-begot in evil: / And thou his Duchess, that will do with devil: / Four excellent characters » (I, 1, 1-5). L'emploi du terme « characters » ici, semble confirmer que les personnages sont bien soumis à des passions générées par le dérèglement de leurs humeurs, si l'on se réfère à Gisèle Venet qui souligne le croisement de sens du français « caractère » et de l'anglais « character », et le rapport des deux avec la théorie des humeurs :

La psycho-physiologie humorale avait pourtant longtemps fait corps avec la connaissance de l'homme et motivé la conception des personnages de théâtre, éclairée par les jeux de sens croisés entre deux langues, le mot français « caractère », qui, chez La Bruyère, se situe toujours dans la tradition des « humeurs » à l'origine de personnages extravagants, et l'anglais « character » qui signifie personnage, rôle, au théâtre, avec la même implication de contrainte humorale sous-jacente, et sans doute les mêmes échos implicites de Galien qui revendiquait un traité médico-éthique, *Des Caractères*.¹¹

¹⁰ Thomas Wright, « The End and Profit of this Discourse; Wherein are Declared the Passions and Affections of our Souls », livre I, chapitre 1, in *The Passions of the Mind*, op. cit., p. 91.

¹¹ Gisèle Venet, « Shakespeare – des humeurs aux passions », in *Études Épistémè*, 1, 2002, p. 85-102, en particulier p. 95.

Colère, avidité, luxure sont bien les maladies, les vices et les péchés dont Vindice veut purger la société¹², mais, paradoxalement, il est lui-même soumis aux passions et aux maladies car en effet, la vengeance est bien considérée comme une passion par certains contemporains de Middleton, tel George Wither qui, dans son pamphlet satirique de 1613, *Abuses Stript and Whipt*, associe vengeance, passion et dérèglement des humeurs (et par conséquent maladie). Il compare le désir de vengeance à une passion non contrôlée par la raison : « there are many rashly entertain it / And hug it as a sweet contented passion ». Plus loin, il décrit les vengeurs comme des passionnés : « Oh, I have seen, and laughed at heart to see it, / Some of our hot-spurs drawing in the street, / As though they could not passions rage withstand »¹³. Wither confirme aussi que le désir de vengeance est bien une maladie due à l'excès de colère, humeur qui provient de la bile. Dans la satire n°6 intitulée *Choller*, il précise que la soif de vengeance provient de l'humeur colérique : « the cause of men's revengfull thirst / Proceeds from rash unbridled choller first / Which passion flowes from imbecillity ». Le lexique utilisé souligne aussi le lien entre la passion de la vengeance et la maladie : « those that are *infected* with this crime / Are in a manner *madmen* for the time »¹⁴.

Puisque le désir de vengeance provient d'un excès de passion, lui-même provoqué par un dérèglement des humeurs, c'est sans doute l'excès de « *melancholy* » qui en est l'origine, « humeur froide, purgée du spleen, censée préserver du déséquilibre des autres humeurs : le sang et la bile », ainsi que le note Gisèle Venet en reprenant *L'Anatomie de la Mélancolie*¹⁵ de Burton de 1621.

Vindice semble bien victime de ce dérèglement des humeurs, et la dépression qu'il ressent depuis la mort de son père¹⁶ ne fait que renforcer la tristesse et le désir de vengeance qu'il nourrit depuis la mort de Gloriana. Ces deux

¹² En décrivant la cour, Vindice présente aux spectateurs la combinaison d'une parade de péchés et de passions telles que l'avidité ou la colère incarnées par différents personnages : « old men lustful / Do show like young men angry, eager, violent » (I, 1, 34-35).

¹³ George Wither, *Abuses Stript and Whipt*, Londres, 1613, livre 1, chapitre 5 « Of Revenge » (non paginé).

¹⁴ Fredson T. Bowers, dans *Elizabethan Revenge Tragedy 1587-1642*, (Princeton, Princeton University Press, 1940, p. 20), mentionne le texte de E. Grimstone, *A Table of Human Passions*, publié par Nicholas Okes à Londres en 1621. D'après Grimstone le désir de vengeance serait divisé en deux catégories, selon qu'il provienne de la colère (« choler or anger ») ou bien de la haine (« hatred »). La colère produirait un désir de se venger sur des personnes précises (plutôt que sur l'humanité tout entière) et inciterait le vengeur à vouloir se faire reconnaître, ce qui est précisément le cas de Vindice qui cible deux membres de la famille régnante pour assouvir sa vengeance et qui se révèle à eux en les tuant (V, 3, 101-102). Enfin, le fait que, selon Grimstone, la vengeance issue de la colère ne soit pas sans limite rappelle Vindice qui souhaite – un bref instant – arrêter son massacre lorsqu'il estime sa vengeance accomplie (III, 5, 158-9 : « the very ragged bone / has been sufficiently revenged »).

¹⁵ Gisèle Venet, « Shakespeare – des humeurs aux passions », art. cit., p. 86.

¹⁶ « Since my worthy father's funeral, / My life's unnaturally to me, e'en compelled / As if I liv'd now, when I should be dead » (I, 1, 129-131).

événements semblent être les déclencheurs de la passion morbide de Vindice et de sa mélancolie car, non seulement il souffre de ses passions, mais le fait qu'il souffre aussi de mélancolie est patent dans la récurrence de ses méditations sur la mort mentionnées par Hippolito : « Still sighing over death's vizard ? » (I, 1, 50). Son obsession funèbre se traduit par la contemplation régulière du crâne de Gloriana qui fonctionne comme un *memento mori* : « Thou shallow picture of my poisoned love / My study's ornament, thou shell of death / Once the bright face of my betrothed lady » (I, 1, 14-16). C'est finalement grâce au squelette tout entier de sa fiancée qu'il illustre ses réflexions sur la vanité : « Does the silkworm expend her yellow labours / For thee ? For thee does she undo herself ? / Are lordships sold to maintain ladyships / For the poor benefit of a bewitching minute ? [...] Surely we are all mad people [...] » (III, 5, 73-81). La question posée par Hippolito, montrant le squelette de Gloriana : « Is this the form, that living, shone so bright ? » (III, 5, 66) déclenche une nouvelle méditation sur la vanité de toutes choses, telle celle de l'Ecclésiaste : « Does every proud and self-affecting dame / Camphor her face for this ? and grieve her Maker / In sinful baths of milk, when many an infant starves, / For her superfluous outside – all for this ? » (III, 5, 83- 86). Par leur fréquence¹⁷, ces diatribes soulignent le caractère atrabilaire de Vindice et l'apparentent au *malcontent*, personnage type du théâtre élisabéthain et jacobéen : « he curses Fates / Who, as he thinks, ordain'd him to be poor. / Keeps at home full of want and discontent [...] he's a man, in whom much melancholy dwells », dit Hippolito de son frère (IV, 1, 54- 63). Lorsque Vindice adopte sa nouvelle identité – celle de Piato –, son caractère mélancolique se magnifie encore car il incarne littéralement un personnage mélancolique : « Brother, I'll be that strange composed fellow » (I, 1, 100 – c'est moi qui souligne). Plus tard, sa deuxième métamorphose, qui, ironiquement, lui rendra son apparence précédente ne fera que souligner encore son humeur : « Why, I'll bear me in some strain of melancholy, / And string myself with heavy-sounding wire etc. » (IV, 2, 27 et suivants).

Vindice est par conséquent lui-même une représentation redondante et hyperbolique de la maladie, ce qui est confirmé par Hippolito qui calme son frère, impatient de se venger : « Nay, tush, preethee, be content ! There's no *remedy* present » (V, 1, 22 – c'est moi qui souligne). Vindice est donc un personnage soumis à la fois aux passions, et à la maladie. Il est ainsi paradoxalement l'un des éléments dont il souhaite purger la société.

¹⁷ Voir par exemple, lorsque, déguisé en Piato, Vindice se rend chez sa mère et essaye de convaincre sa sœur de céder au Duc. Il parle de la vanité des courtisans qui vendent leurs terres pour se pavaner à la cour : « Fair trees, those comely foretops of the field / Are cut to maintain head-tires – much untold. All thrives but chastity » (II, 1, 242-43) ; ou encore lorsque sa mère accepte de vendre Castizia : « oh ! Were't not for gold and women, there would be no damnation etc. » (II, 2, 274-75), ou lors de la mise à mort du Duc, ou enfin en s'adressant aux éléments et au crâne de Gloriana : « Spout, rain, we fear thee not, be hot or cold, / All's one with us ! and is not he absurd / Whose fortunes are upon their faces set, / That fear no other God but wind and wet ? » (III, 5, 63-66) ; voir aussi lorsque Vindice redevient Vindice, le mélancolique (IV, 2, 73-94).

Ayant recours aux images du feu et de l'enfer employées dans les discours puritains, Vindice rend explicite son projet de purifier et de réformer son entourage : « let our hid flames break out, as fire, as lightning / To blast this villanous Dukedome, vexed with sin » (V, 2, 4-5). La thérapie qu'il propose (ou impose) peut être envisagée sous deux angles opposés, car si la première (la catharsis par la peur et la terreur) appartient à la rhétorique puritaine, la seconde (la catharsis par la mise en scène) en est totalement éloignée.

Tel un prédicateur puritain, Vindice est imprégné des images liées à l'enfer : « O, that marrowless age / Would stuff the hollow bones with damned desires / And 'stead of heat, kindle infernal fires / Within the spend-thrift veins of a dry Duke » (I, 1, 5-9), même s'il utilise ces images de façon plutôt subversive, voire parfois comique¹⁸. Mais tel William Perkins, prêcheur puritain à la charnière du XVI^e et du XVII^e siècles, qui voit la charogne sous l'enveloppe corporelle : « Every man is by nature dead in sin as a loathsome carrion, or as a dead corpse lieth rotting and stinking in the grave, having in himself the seed of all sins »¹⁹. Vindice voit la putréfaction poindre sous les riches costumes des courtisans qu'il décrit ainsi : « costly-perfumed people [...] in silk and silver » (I, 3, 7 et I, 1, 53) et qui, selon lui, sont terrifiés à l'idée d'être confrontés à la mort : « O thou terror to fat folks / To have their costly three piled flesh worn of / As bare as this » (I, 1, 45-47). Plusieurs de ses discours moralisateurs traitent du *vanitas vanitatum* de l'Ecclésiaste, selon lequel l'attachement aux biens terrestres est vain puisque les hommes sont tous condamnés à mourir : « to think how a great rich man lies a dying, and a poor cobbler tolls the bell for him; how he cannot depart the world, and see the great chest stand before him [...] » (IV, 2, 73). Ceci rappelle les sermons sur la vanité de Thomas Becon par exemple :

Our mortal estate declareth evidently that we be so bonde unto death, that we are not certain of our life one hour. Out of hand may death oppress us [...]. What thing is you life [...]. It is a vapour that appeareth for a little time, and then vanishes away [...] man [...] comes up and is cut down like a flower. He flies as it were a

¹⁸ Lorsque Vindice demande à Lussurioso s'il faut tuer Piato qu'il pense ivre mort, celui-ci répond que oui, car ainsi il ira directement en enfer (« let him reel to hell » (V, 1, 54)), ce à quoi Vindice répond : « But being so full of liquor, I fear he will put out all the fire » (V, 1, 55).

¹⁹ William Perkins, « Repentance, which is a settled purpose in the heart, with a careful endeavor to leave all his sins, and live a Christian life, according to all God's commandments », in *The Order of Salvation and Damnation. The manner in which men are saved. The Causes of Salvation and Damnation. A Golden Chain OR THE DESCRIPTION OF THEOLOGY, containing the order of the causes of Salvation and Damnation, according to God's Word. A view whereof is to be seen in the Table annexed Hereunto is adjoined the order which Mr. Theodore Beza used in comforting afflicted consciences*, Cambridge, 1608.

shadow [...] all flesh is grass and the glory thereof is as the flower of the field. The grass is withered, the flower falls away.²⁰

W. Perkins considère quant à lui le péché comme une maladie : « In every part both of body and soul, like as a leprosy that runneth from the crown of the head to the soul of the foot ». Et son seul remède est la foi : « How is the corruption of sin purged? By the merits and power of Christ's death, which being by faith applied is as a *medicine* to abate, consume, and weaken the power of all sin »²¹. Les champs sémantiques utilisés par Perkins sont ceux de la contagion, de la maladie et de la corruption (« infection », « disease », « leprosy », « medicine », « corruption »), tout comme ceux utilisés par Vindice. Celui-ci considère d'ailleurs le péché comme inhérent à l'homme : « the uprightest man (if such there be, / That sin but seven times a day) » (I, 1, 23-24) et inhérent à la femme : « 'Tis a rare Phoenix, who ere she be », s'exclame-t-il au sujet de la jeune fille qui ne répond pas aux avances de Lussurioso (I, 3, 108).

C'est en ayant recours aux images des *Artes Moriendi* que Vindice pourra purger la société de ces maux, partant du principe, comme les prédicateurs puritains, que la peur génère le bien et que la purification à travers un désir sincère de repentance conduit au salut. Toutefois plutôt que d'effrayer le Duc en lui dépeignant ce qui l'attend après sa mort, comme c'est le cas dans les sermons et l'iconographie médiévale, Vindice préfère lui décrire les tourments infernaux qu'il lui réserve sur terre : « I'll begin to stick thy soul with ulcers. I will make / Thy spirit grievous sore, it shall not rest, / But like some pestilent man toss in thy breast [...] » (III,5,181-184). Et, de fait, le Duc a l'impression d'être en enfer : « Is there a hell besides this [...]? » (III, 5, 192).

En effet, le récit des tortures fait autant partie de la vengeance que les tortures elles-mêmes : « Mark me, Duke: / Thou'rt a renowned, high, and mighty cuckold [...] Nay, to afflict thee more, / Here in this lodge they meet for damnèd clips ; / Those eyes shall see the incest of their lips » (III, 5, 184-191). Philippe Ariès, dans *L'Homme devant la mort*²², rappelle qu'au Moyen Âge, la mort subite était infamante et honteuse, et qu'il était nécessaire de se préparer à bien mourir²³.

²⁰ Thomas Becon, *The Sicke mannes salve, wherein the faithfull christians may learn both to behave themselves patiently and thankfully in the tyme of sickenes, and also vertuously to dispose their temporall goods and finally (?) to prepare themselves gladly and godly to dye*, preface, Londres, J. Day, 1563. (BNF réserve D2-136).

²¹ William Perkins, « The exposition of the principles », in *The Order of Salvation and Damnation*, Cambridge, 1608. C'est moi qui souligne.

²² Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, 2 tomes, Paris, Seuil, 1977, tome 1- *Le temps des gisants*, p. 18 et tome 2 - *La mort ensauvagée*, p. 12.

²³ Voir les citations suivantes dans *La Tragédie du vengeur* pour des exemples de morts infamantes car non préparées : le « villain » Spurio se réjouit à l'idée d'envoyer son frère Lussurioso directement en enfer en le tuant pendant qu'il commet un péché (« After your lust, oh ; twill be fine to bleed » (II, 3, 27) ; Lussurioso lui-même ne s'oppose pas à l'idée de réserver le même sort à Piatto (V, 1, 54-55).

L'un des moyens de s'y préparer était l'utilisation de *memento mori* dans la vie quotidienne, et c'est effectivement le recours à ces effrayants objets qui permet à Vindice de mener à bien son projet, celui de réformer les coupables. En effet, *La Tragédie du vengeur* s'ouvre sur Vindice saisissant entre ses mains le crâne de Gloriana, (« my study's ornament » I, 1, 15), devenu pour lui tant un moyen de penser à la mort qu'un moyen de mettre en œuvre sa vengeance. D'une façon générale, la terreur générée par la contemplation du crâne doit produire de la vertu : « Methinks this mouth should make a swearer tremble, / A drunkard claps his teeth and not undo e'm / To suffer wet damnation to run through e'm » (III, 5, 59-61). Selon Vindice, c'est un moyen efficace de réformer les individus, comme il le suggère en remarquant que si les yeux de Gloriana de son vivant étaient capables de séduire les hommes, les orbites vides de son crâne peuvent à présent les inciter à servir Dieu : « an eye / Able to tempt a great man— to serve God » (III, 5, 54-55). C'est donc tout naturellement l'objet qu'il utilise pour tenter de réformer le Duc : « place the torch here, that his affrighted eyeballs / May start into those hollows » (III, 5, 151). Son utilisation du squelette de Gloriana rappelle d'ailleurs les danses macabres²⁴ censées effrayer les pécheurs, les remettre dans le droit chemin et les préparer à bien mourir : « sure, 'twould fright the sinner / And make him a good coward, put a reveller / Out of his antic amble » (III, 5, 95).

Pour Vindice, ce moyen est si efficace qu'il se transformera lui-même en *memento mori* vivant, pour ainsi dire. Comme il a été indiqué plus haut, *La Tragédie du vengeur* a hérité de quelques aspects des Moralités médiévales. D'après Gisèle Venet, l'objet des Moralités :

[...] n'est pas tant la série causale des événements jusqu'à la mort, le bien - ou mal vivre, que le « bien mourir » [...] le temps dans les Moralités n'a d'autre but assigné que d'enseigner à l'homme le « mépris du monde » afin qu'il se « prépare à mourir », de détourner en somme l'homme du temps.²⁵

Et ce n'est sans doute pas le fait du hasard que Vindice / Piato soit associé au temps par trois fois : « a man a'th time » (I, 1, 98), « if Time / Had so much ha ir, I should take him for Time » (I, 3, 25-26) et « A fellow [...] whose brain Time hath seasoned » (II, 2, 8). Il devient ainsi lui-même une figure emblématique du *memento mori* grâce à laquelle les pécheurs peuvent se repentir.

Le Duc, quant à lui, croyant sa dernière heure arrivée, implore son bourreau car il n'est pas prêt à mourir : « Oh ! take me not in sleep ! I have great sins I must have days / Nay months, dear son, with penitential heavens / To lift 'em out, and not to die unclear! / O, thou wilt kill me both in heaven and here! » (II, 4, 11-14) et enfin, le fils cadet ne tient pas compte des conseils prodigués par ses gardiens : « those words were better chang'd to prayers, / The times but breife with you, prepare to die » (III, 4, 35), puis « lift you your eyes to heaven » (III, 4, 77), et confirme ainsi son refus assumé de se repentir.

²⁴ Telle celle qui ornaît les murs du cimetière de St Paul, à Londres, copie de celle du cimetière des Innocents à Paris, dont les vers ont été traduits par John Lydgate.

²⁵ Gisèle Venet, *Temps et vision tragique*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1985, p. 36.

L'objectif de Vindice est donc d'amener le Duc à la repentance. Il faut noter que les essais sur la vengeance contemporains de *La Tragédie du vengeur* montrent bien qu'il est préférable de mener le pécheur à se repentir plutôt que de se venger. George Wither, par exemple, écrit en 1613 que, pour sa part, il ne regrette pas de ne s'être pas vengé lorsqu'il en a eu l'occasion : « In my opinion it is as well, / As if that I should pack his soul to hell / With danger of mine own; and here remain / To grieve and wish he were alive again; / Nay now tis best, for why, he may repent [...] »²⁶. Et Francis Bacon, dans son essai sur la vengeance, confirme qu'elle est condamnable (« wild justice »), et lui préfère le repentir : « Some, when they take revenge, are desirous, the party should know, whence it cometh. This is the more generous. For the delight seemeth to be, not so much in doing the hurt, as in making the party repent »²⁷. La repentance étant l'objectif visé, tous les moyens pour y mener les pécheurs sont bons. La peur (de l'enfer notamment) est un élément essentiel à la conversion. C'est la raison pour laquelle Hippolito et Vindice œuvrent d'abord sur leur propre mère, qu'ils considèrent comme une maladie « the mother a disease », indique Castizia, (II, 1, 260). Ils entreprennent sur elle une thérapie par la peur, en la menaçant de leurs épées (IV, 4, 35 et vers suivants), ce qui la guérit de son mal, la ramène totalement à la raison et à la vertu, comme en témoignent ses larmes, qui sont, dans un premier temps, la preuve attendue par le vengeur pour s'assurer du succès de la conversion²⁸. Toutefois, cet épisode avec Gratiana ne semble qu'une version en mode mineur de ce qui attend les véritables « *villains* » de la pièce. La menace et la terreur seules ne suffisent pas, et le sang remplace les larmes dans la perspective purificatrice. C'est la mort elle-même, et non plus une simple image la représentant, qui entre en scène car, paradoxalement, pour les moralistes de la pièce, seul le sang purifie, ainsi qu'Antonio le précise à la fin de l'acte V lorsqu'il fait exécuter les deux vengeurs : « blood wash away treason » (V, 3, 160).

Mais la mort seule ne semble pas non plus suffisante ; et il s'agira de la mettre en scène afin peut-être de lui conférer toute l'efficacité d'un rite de purification. Après le viol perpétré sur elle par le fils cadet du Duc, la femme d'Antonio n'a pas d'autre choix que de se suicider. C'est le fait d'avoir versé son propre sang qui la rendra paradoxalement plus « honnête » encore. Mais c'est autant la mise en scène de son cadavre que sa mort qui l'érigent en modèle de vertu. Dans un premier temps, Antonio attire ses amis gentilshommes près du corps sans vie et les invite à le contempler, comme s'il s'agissait d'un spectacle offert à leurs yeux : « Draw nearer, Lords, and be sad witnesses / Of a fair comely building

²⁶ George Wither, *Abuses Stript and Whipt, Satyr 5, On Vengeance, op. cit.* (non paginé).

²⁷ Francis Bacon, « Of Revenge », in *Of the proficience and aduancement of learning, diuine and humane*, Londres, 1605, p. 19-20.

²⁸ Vindice reconforte sa mère repentie et en pleurs : « pour down, thou blessed dew [...] this shower has made you higher » (IV, 4, 55-56), et c'est cette rosée bienfaisante qui permet enfin à Gratiana de conclure qu'elle est guérie de ses péchés : « I am recovered of that foul disease » (IV, 4, 133).

newly fallen [...] Behold, my lords, /A sight that strikes man out of me » (I, 4, 1-5). Il attire ensuite leur attention sur la présence de deux livres de prières, signes de la grande vertu de sa femme morte : « A prayer book the pillow to her cheek [...] and another / Placed in her right hand with a leaf tucked up, / Pointing to these words etc. » (I, 4, 16-19). En se donnant la mort, cette femme devient digne d'être un modèle pour les pécheresses à réformer, et son corps, comme les transis ou plus tard les effigies sur les tombeaux, semble s'adresser silencieusement aux passants : « That vertuous Lady ! / Precedent for wives / The blush of many women, whose chaste presence / Would even call shame up to their cheeks / And make pale wanton sinners have good colours » (I, 4, 6-10).

À l'opposé de cette chaste image bafouée se trouve celle du Duc, dont la mort est elle aussi mise en scène, mais cette fois dans le but de réformer le protagoniste au cœur de la « pièce dans la pièce », plutôt que d'éventuels spectateurs, car le meurtre se déroule en secret. Ironiquement, le Duc est un monstre « look, monster [...] » (III, 5, 72) dont la rédemption est censée reposer davantage sur le spectacle donné par sa femme et l'amant de celle-ci (le fils du Duc), que sur le spectacle qu'il produit lui-même. Mais si le Duc est bien un monstre²⁹, il ne faut pas négliger la dimension purificatrice du spectacle dont il est le centre, et dont les spectateurs de la pièce sont les destinataires. Inga-Stina Ekeblad³⁰ voit dans les adresses de Vindice aux hommes : « Who now bids twenty pound a night, prepares / Music, perfumes, and sweetmeats ? All are hushed » (III, 5, 87-91), puis aux femmes : « Here might a scornful and ambitious woman / Look through and through herself. See, ladies, with false forms / You deceive men, but cannot deceive worms » (III, 5, 95-97), des interpellations directes aux spectateurs de *La Tragédie du vengeur*. Ne peut-on dire, dans ce cas, que de la même façon que certaines « micro-scènes » fonctionnent comme des miroirs tendus aux personnages (miroir de vertu ou de vice, exemples à suivre ou à ne pas suivre selon les cas)³¹, la pièce – que l'on pourrait qualifier de « cadre » – est elle-même un miroir tendu aux spectateurs ? C'est, en effet, d'après certains puritains contemporains qui ont écrit contre le théâtre, tel Stephen Gosson, l'argument employé par les partisans du théâtre pour justifier son existence :

Here I doubt not but some Archplayer or other that hath read alittle, or stumbled by chance vpon Plautus comedies, wil cast me a bone or ii. to pick, saying (that) euery man in a play may see his owne faultes, and learne by this glasse, to amende his manners.³²

²⁹ Lui-même associe le terme de monstre à sa personnalité : « Age hot is like a monster to be seen » (III, 1, 149).

³⁰ Inga-Stina Ekeblad, « On the authorship of *The Revenger's Tragedy* », art.cit.

³¹ Voir la réplique de Gratiana à Castizia : « Be thou a glass for maids, and I for mothers! » (IV, 4, 168).

³² Stephen Gosson, *The School of Abuse*, Londres, 1579 (non paginé).

Cependant, Vindice ne se contente pas de théâtraliser la mort du Duc ; il choisit aussi de faire mourir Lussurioso, à l'occasion d'une mise en scène dans laquelle il porte un masque. Il est remarquable que le vengeur, qui présente certains aspects des puritains, se déguise et utilise lui-même la mise en scène pour parvenir à ses fins, alors que l'on connaît l'aversion des puritains pour la scène et pour tout ce qui s'y rapporte. L'intérêt que Vindice porte aux arts de la scène est d'autant plus étonnant qu'il ne semble désirer que vérité et vertu, traditionnellement opposées à l'hypocrisie et aux vices présentés au théâtre. Vindice déroge donc à la règle puritaine qui consiste à dire que le théâtre est source de péché et de vanité, comme on peut le voir chez Stephen Gosson par exemple, qui explique ce qui attend l'auditoire de spectacles variés : « This haue I set downe of the abuses of Poets, Pypers, and Players which bringe vs too pleasure, slouth, sleepe, sinne, and without repentaunce to death and the Deuill »³³. De même, John Northbrooke critique la vanité des comédiens :

Those filthie and vn honest gestures and moouings of Enterlude players, what other thing doe they teache than wanton pleasure, and stirring vp of fleshly lustes, vnlawful appetities, and desires, with their bawdie and filthie sayings and counterfeit doings.³⁴

Étant donné que les spectacles mis en scène par Vindice ne sont que crimes, adultères, incestes etc., il apparaît tel une caricature des craintes les plus profondes des puritains qui, d'une part, considéraient que le tort des comédiens était de présenter des vices qui risquaient de tenter les spectateurs et, d'autre part, associaient les comédiens aux vices qu'ils représentaient sur scène. Par conséquent, Vindice, héros vengeur et puritain, incarne différents paradoxes, celui de faire partie d'une société qu'il abhorre dans un premier temps, et celui dont il vient d'être question et que l'on pourrait qualifier de « paradoxe du comédien puritain », dans un deuxième temps. Mais par définition, tout vengeur n'est-il pas nécessairement un héros paradoxal ?

L'association des deux termes « vengeur » et « puritain » met en exergue un nouveau paradoxe car ils paraissent difficilement conciliables, le vengeur violant délibérément la loi de la rétribution divine. Catherine Belsey, dans *The Subject of Tragedy*, résume la situation paradoxale à laquelle est soumis tout vengeur en une phrase : « To uphold the law revengers are compelled to break it »³⁵ ; et en effet, il s'avère que Vindice ne se contente pas de se « déguiser » en *villain* pour faire respecter la loi. Il s'est littéralement transformé et il a fini par se

³³ *Ibid.*

³⁴ John Northbrooke, « A Treatise against Idleness, Idle Pastimes, and Playes », in *Spiritus est vicarius Christi in terra. A Treatise wherein Dicing, Dauncing, Vaine plaies or Enterludes [...] are reprooved [...] Made Dialoguewise by Iohn Northbrooke [...]*, Londres, 1579, p. 32.

³⁵ Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy. Identity and Difference in Renaissance Drama*, Londres et New York, Methuen, 1985, p. 116.

métamorphoser en personnage corrompu : « I'll quickly turn into another » (I, 2, 149), plutôt que d'en adopter simplement l'apparence, illustrant ainsi les craintes des puritains mentionnées plus haut. De ce fait, certaines répliques prononcées par Vindice soulignent la parfaite adéquation entre le comédien et le rôle qu'il a endossé : « I was a villain not to be forsworn » (II, 1, 55 – c'est moi qui souligne). De même, quand le Duc, à l'article de la mort, demande l'identité de ses tortionnaires, Vindice rétorque : « Villains all three » (III, 5, 157-158), s'incluant et incluant son frère dans le camp des *villains*. À partir de l'acte IV, Lussurioso n'a de cesse de considérer Vindice – ou son avatar Piato – comme un *villain* : « the best clay to mould a villain of » (IV, 1, 56), « a close private villain » (IV, 2, 130-31), « the ingrateful villain » (IV, 2, 147-151), « that's the villain, the damned villain » (V, 1, 42), « that villain Piato » (V, 1, 72), « that foul villain » (V, 1, 87), « O villain ! » (V, 1, 108 et V, 3, 85), « to intrap the villain » (V, 1, 149). Antonio, enfin, qualifie les deux frères de la même façon lorsqu'il les fait arrêter : « Lay hands upon those villains » (V, 3, 131).

Ces répliques montrent le cheminement suivi par Vindice qui commence, simplement, par jouer un rôle, puis se prend au jeu et devient un *villain*. Petit à petit, il s'intègre dans ce monde qu'il critique, et finit par jouer un rôle à part entière dans la corruption généralisée, en jurant par exemple de tenter de convaincre sa sœur de céder à Lussurioso, ou en manipulant sa mère pour qu'elle prostitue Castizia, ou en acceptant de fournir une femme au Duc, en tuant Piato, en se délectant du meurtre du Duc etc. En effet, dans cette scène précisément, Vindice se révèle un meurtrier cruel et sadique ; et c'est ce passage qui semble le plus symptomatique du basculement de Vindice dans le monde de la corruption. En y révélant sa cruauté, il montre à quel point il est soumis aux mêmes passions que celles des personnages qu'il censure. Il partage d'ailleurs son désir de vengeance avec tous les « *villains* » (ou presque) de la cour (la Duchesse veut se venger de son mari, Spurio de son père, etc.). Son orgueil (« When thunder claps, heaven likes the tragedy » (V, 3, 58)) l'apparente aux fils du Duc et de la Duchesse, chacun victime de l'*hybris*³⁶. Non seulement il ne parvient pas à voir l'immoralité de sa propre action mais il est, en outre, persuadé d'être soutenu par la justice divine : « No power is angry when the lustful die » (V, 3, 57). Or, plus il pense se rapprocher de la moralité et de l'intégrité morale, plus il s'en éloigne. Il se retrouve comme piégé dans une morale pervertie où les repères habituels du bien et du mal sont brouillés : il a juré qu'il essaierait de convaincre sa mère de vendre sa fille et il se sent lié par son serment au lieu d'être freiné par l'immoralité du projet : « And yet for the salvation of my oath [...] I will lay / hard siege unto my mother » (II, 1, 55). Lorsqu'il voit que sa mère cède facilement à ses avances, il regrette d'avoir

³⁶ Voir le procès du fils cadet pour des exemples d'orgueil (I, 2, 51) et vers suivants. Voir aussi Karin S. Coddon, « "For Show or Useless Property": Necrophilia and *The Revenger's Tragedy* », in *ELH*, 61, 1, 1994, p. 71-88, en particulier p. 83, pour un rapprochement entre la lascivité du fils cadet et celle de Vindice.

respecté le serment fait à Lussurioso : « I was a villain not to be forsworn » (II, 3, 106), alors qu'il est devenu « *villain* » au moment même où il lui a juré fidélité. Toutefois, le fait que Vindice considère qu'il n'est pas né « *villain* », mais qu'il l'est devenu (« We are made strange fellows, brother, innocent villains » (I, 4, 189)) est crucial car cela justifie ses actions et le déleste d'une partie de sa culpabilité. Il n'est peut-être pas, en effet, totalement coupable et condamnable, car l'absence de justice pourrait bien rendre la vengeance un mal nécessaire.

Après avoir été confronté au défaut de justice dans cette société³⁷, le spectateur se retrouve alors dans une position ambiguë face à Vindice qui, à sa façon, rétablit un semblant d'ordre dans le désordre généralisé. Vindice apporte une forme de « justice sauvage » (pour reprendre l'expression de Francis Bacon), mais il s'agit d'une certaine forme de justice malgré tout, comme cela est d'ailleurs noté par Antonio. En effet, lorsque ce dernier apprend par Vindice que sa femme a été vengée (« The rape of your good Lady has been quited / With death on death » (V, 3, 117)), il considère que ce n'est que justice : « Just is the law above » (V, 3, 119). Catherine Belsey confirme que, même si Vindice se trouve à la marge de la morale, il est le seul biais par lequel il est possible de purger cette société corrompue :

The act of vengeance, in excess of justice, a repudiation of conscience, hellish in its mode of operation, seems to the revenger (and to the audience?) an overriding imperative. Not to act is to leave crime unpunished, murder triumphant or tyranny in unfettered control. [...] The bloody masques and Thyestean banquets are hellish, but they have the effect, none the less, of purging a corrupt social body, and in the process installing the subject as autonomous agent of retribution. Revenge exists in the margin between justice and crime. An act of injustice on behalf of justice, it deconstructs the antithesis which fixes the meanings of good and evil, right and wrong.³⁸

Se pose alors la question de savoir si Vindice est un fléau, « *a scourge* », ou bien un envoyé divin, « *a minister* ». Fredson T. Bowers, partant d'un vers de *Hamlet* (« I must be their scourge and minister » (III, 4, 172-177)), analyse la différence entre les deux termes. Il considère que le premier terme, *scourge*, est l'instrument d'une punition infligée par un individu quelconque, alors que le second, *minister*, est l'instrument de la rétribution divine. L'un agit de son propre chef, tandis que l'autre accomplit une mission commandée par Dieu³⁹. Et la distinction est importante car l'un sera entaché par son crime, l'autre pas, du fait que son crime

³⁷ Voir le « procès » du fils cadet dans l'acte I, scène 2 et le commentaire de Spurio à ce sujet, qui précise que les pots de vin auront tôt fait d'annuler tout jugement contraire aux intérêts de la cour : « if judgement have cold blood / Flattery and bribes will kill it » (I, 2, 104).

³⁸ Catherine Belsey, *The Subject of Tragedy*, op. cit., p. 115.

³⁹ Fredson T. Bowers, « This implies a difference between a scourge and a minister, that is, between an instrument of punishment and one of divine retribution », in « Hamlet as Minister and Scourge », in *PMLA*, 70, 4, 1955, p. 740-749, en particulier p. 740.

est un mal nécessaire : « [...] a retributive minister may visit God's wrath on sin but only as the necessary final act to the overthrow of evil » (p. 744). Vindice est relativement proche du « *minister* » tel qu'il est défini par F. T. Bowers, si l'on prend en compte qu'il ne cherche pas à tuer plus que nécessaire : « the very ragged bone / Has been sufficiently revenged » (III, 5, 158), s'exclame-t-il une fois le Duc mort. De plus, il se voit conforté dans ses croyances par les manifestations naturelles, comme le tonnerre, censées, d'après lui, indiquer la satisfaction ou la colère divine : « Is there no thunder left, or is it kept up / In stock for heavier vengeance? There it goes » (IV, 2, 227), ou encore lorsque Lussurioso fait remarquer qu'on entend le tonnerre : « Mark, thunder ! » (V, 3, 51), « No power is angry when the lustful die. / When thunder claps, heaven likes the tragedy » (V, 3, 57-58). Vindice est aussi un « *minister* » d'après la définition du Oxford English Dictionary : « A person who administers medicine; a physician », car il administre bien un remède, certes sanglant, à la société. Vindice serait donc un mal nécessaire, une sorte de *pharmakon*, à la fois poison et remède, qui soigne tout en tuant.

Catherine Belsey se réfère à plusieurs traités contemporains de *La Tragédie du vengeur* dans lesquels les auteurs (puritains) expliquent que, sans aller jusqu'au meurtre, la désobéissance passive doit être parfois envisagée⁴⁰. Elle cite W. Perkins, selon qui la conscience de l'individu est seule juge sur terre :

Now the courts of men and their authorities are under conscience. For God in the heart of every man hath erected a tribunal seat, and in his stead he hath placed neither saint nor angel, nor any other creature whatsoever, but conscience itself, who therefore is the highest judge that is or can be under God.⁴¹

La frontière entre désobéissance passive et vengeance active est ténue, et est finalement franchie par Vindice ; mais il est en accord avec certains auteurs (philosophes ou théologiens) qui, s'ils ne recommandent pas le recours à la vengeance, peuvent malgré tout l'accepter lorsqu'elle s'avère nécessaire, c'est-à-dire lorsque les magistrats ne jouent pas leurs rôles. Ainsi, pour Francis Bacon, « The most tolerable sort of revenge, is for those wrongs which there is no law to remedy »⁴² ; et pour W. Perkins la vengeance est acceptable dans un cas bien précis : « when violence is offered, and the Magistrate absent »⁴³ car alors, c'est

⁴⁰ Belsey cite l'ouvrage de W. Tyndale, *Obedience of a Christen Man* (1528), « [He] urges submission to the higher powers (Rom. 13:1), and this requirement is absolute. None the less there may be circumstances in which the command of the sovereign is in direct conflict with the will of God. In this situation the appropriate Christian response is a passive refusal to obey and the patient endurance of whatever punishment the sovereign imposes. Ironically, the Obedience thus becomes a guide to disobedience », in *The Subject of Tragedy*, *op. cit.*, p. 98.

⁴¹ David Little, *Religion, Order and Law: A Study in Pre-Revolutionary England*, Oxford, Blackwell, 1970, cité par Belsey, *The Subject of Tragedy*, *op. cit.*, p. 110.

⁴² Bacon, « Of Revenge », *op. cit.*, p. 20.

⁴³ William Perkins, *The Whole Treatise of the Cases of Conscience [...] published for the common good* (1606), Cambridge, 1651, p. 293.

Dieu qui a armé le bras du vengeur : « In this case, God puts the sword into the private man's hands »⁴⁴.

Toutefois, la thérapie proposée ne soigne qu'imparfaitement. Car elle purge, indéniablement, la société de la présence néfaste des corrompus, mais elle ne fait qu'ajouter du sang au sang déjà versé, et ne permet aucune restauration de l'ordre moral puisqu'Antonio, nouvellement à la tête de l'État, a recours aux méthodes de la cour précédente et fait exécuter trois personnes sommairement : « Bear them to speedy execution [...] You that would murder him would murder me » (V, 3, 133-6). La proposition de Vindice de restaurer un âge d'argent (et pas d'or !) – « a silver age » – est contredite par l'ordre d'Antonio qui, en prononçant le dernier vers de la pièce, « Pray heaven their blood may wash away all treason » (V, 3, 160), confirme que verser le sang demeure la seule réponse possible au sang versé.

Le paradoxe du « vengeur puritain » est donc incarné par Vindice à plusieurs titres : tout d'abord car il est bien un puritain souffrant des maux qu'il abhorre. En deuxième lieu, Vindice s'investit dans le théâtre, en mettant en scène ses crimes, et en « jouant » le rôle du *villain*, qu'il finit par devenir, confortant ainsi les craintes des puritains sur le théâtre. Il est aussi un vengeur paradoxal, en ce qu'il doit nécessairement violer la loi qu'il souhaite tant promulguer. Enfin, si l'on admet que Vindice est un envoyé de Dieu plutôt qu'un vengeur agissant pour son propre compte, son désir de rétablir une société morale peut racheter l'immoralité de ses actions ; car Vindice a cette particularité d'inscrire sa vengeance personnelle dans une dimension collective, ce que ni Hieronimo dans *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd, ni Hoffman, dans la tragédie qui porte son nom (de Henry Chettle), ni Hamlet, ni enfin Charlemont dans *La Tragédie de l'athée* de C. Tourneur ne semblent faire. Vindice apparaît alors comme un héros-charnière. Il établit, d'après F. T. Bowers, un lien entre deux périodes : celle de *La Tragédie espagnole*, où vengeance et vengeur sont au centre de la pièce, et celle des tragédies d'après 1607, ces tragédies « modernes » dont le héros est un vengeur-machiavel pétri de vices et d'ambition, sur lequel se recentre l'intérêt des spectateurs. Vindice, situé entre les deux, serait donc bien un héros paradoxal, inscrit dans la lignée du héros traditionnel – qui a des motifs légitimes de vouloir se venger –, et précurseur du héros-*villain*, qui s'enivre de la violence qu'il perpétue.

⁴⁴ William Perkins, cité par Fredson T. Bowers in *Elizabethan Revenge Tragedy*, *op. cit.*, p. 35.